This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

FA 3830.1.9

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

Harvard College Library

FROM THE BEQUEST OF

CHARLES SUMNER

CLASS OF 1830

SENATOR FROM MASSACHUSETTS

FOR BOOKS RELATING TO
POLITICS AND FINE ARTS

BEATO ANGELICO.

FLORENCE, 1898. — IMPRIMERIE DE G. BARBÈRA.

FRA GIOVANNI DA FIESOLE
PITTORE.

I. B. SUPINO.

BEATO ANGELICO

TRADUIT DE L'ITALIEN

PAR M. J. DE CROZALS

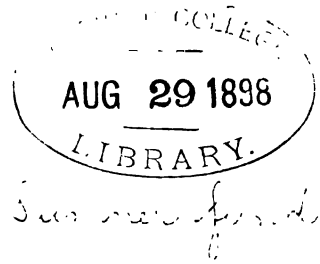
PROFESSEUR À L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE.

FLORENCE,

ALINARI FRÈRES, ÉDITEURS.

1898.

FA 3890.1.9



PROPRIÉTÉ LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE.

BEATO ANGELICO.

La tradition nous représente Fra Angelico absorbé dans son travail, caressant de son pinceau une de ces suaves figurines d'anges qui l'ont rendu populaire et lui ont valu l'immortalité, ou bien une de ces délicieuses images de la Vierge devant lesquelles, lui-même, l'œuvre achevée, il se prosternait et adorait. Avant de se mettre au travail, il est en prière, comme pour demander à la prière cette pureté de l'âme qui lui permettra de saisir et d'exprimer le divin ; il prie encore après le travail, pour remercier le ciel qui lui a fait la grâce de fixer la vision sacrée.

Y a-t-il dans cette tradition un fond de vérité? Pourquoi non? — Il n'est pas difficile de deviner l'âme

de l'artiste à travers ses œuvres si nombreuses ; on comprend alors comment la cellule, ce milieu plein de sérénité et de calme, l'église avec le parfum de l'encens, le cloître retentissant de cantiques durent favoriser, dans une âme d'une spiritualité si affinée, le développement de tendances mystiques.

Comment ne pas croire à la tradition, en présence de l'humilité si profonde de l'artiste, de la beauté de ses œuvres, de la délicatesse infinie de son sentiment, de l'élévation de sa pensée, de sa douceur dans l'expression ? De tous les maîtres qui se sont appliqués à pénétrer l'image de l'homme de l'idée du divin, Fra Angelico est peut-être le seul qui ait réussi à reproduire ces figures célestes d'une pureté idéale, avec une si merveilleuse simplicité d'expression et de dessin que ce sera l'éternel honneur de son pinceau.

Voyez la Vierge sur son trône, au milieu de groupes de chérubins qui soufflent dans leurs trompettes ; voyez le Christ qui, du haut du ciel, bénit les bienheureux et chasse les pécheurs ; les Martyrs, qui, la sérénité sur le visage, souffrent le supplice ; les Apôtres qui prêchent ; les Anges, balancés dans les airs, qui célèbrent dans leurs chants la gloire céleste ; toujours, de ces sujets divers, se dégage un même sentiment profond de piété et de pureté, dans lequel se confondent le croyant passionné et l'artiste. C'est bien là ce Fra Giovanni qui mettait dans son travail la flamme d'une

puissante passion, sous les mains duquel les figures prenaient une âme, les visages s'embellissaient d'une grâce nouvelle et mystique et qui se donnait lui-même tout entier à son œuvre ; si bien que l'œuvre était comme le produit spontané de son âme. Il avait pour règle, nous dit Vasari, de ne jamais retoucher ni reprendre une de ses peintures ; il les laissait toujours telles qu'elles étaient venues la première fois, convaincu, disait-il, que telle était la volonté de Dieu. Quelques auteurs rapportent que Fra Giovanni n'aurait jamais pris ses pinceaux sans faire d'abord une prière. Il ne peignit jamais un Crucifix sans que ses joues fussent inondées de larmes; aussi voit-on éclater dans l'expression des visages et les attitudes de ses personnages toute la bonté de cette âme et toute la profondeur de son sentiment chrétien.[1]

Ce devait être dans l'esprit de cet homme plein de piété, nourri de ces lectures sacrées alors si en honneur et qui prêtaient tant à l'imagination, un fourmillement de visions, d'extases et de miracles. Quel frémissement chez l'artiste, quand il cherchait à traduire par les couleurs ces célestes visions !

Ses Madones, la candeur et l'humilité répandues sur leur visage, s'inclinent vers le Fils dans un acte de contemplation passionnée, avec une expression de

[1] Vasari, Ed. Sansoni, vol. II, p. 520.

grâce maternelle que l'art n'avait pas encore rendue; Mères glorieuses, elles s'inclinent pour recevoir l'hommage du Rédempteur; les Saints en extase contemplent les lumineuses apparitions du ciel; les Anges aux ailes d'or dansent joyeusement au-dessous du trône du Seigneur: LAUDATE DOMINUM; tantôt ils jouent des instruments les plus divers: LAUDATE EUM IN SONO TUBÆ, LAUDATE EUM IN PSALTERIO ET CITHARA, LAUDATE EUM IN TIMPANO ET CHORO, tantôt courbant leur tête blonde, ils adorent la majesté divine. Quelle fête de la lumière et de la couleur dans ces tableaux resplendissants d'or et d'azur! Quel cantique en l'honneur de la religion et de la foi!

« Ne pas aimer Fra Angelico, c'est ne pas avoir le vrai sentiment de l'art antique; car, tout en reconnaissant la pieuse naïveté du moine, il y a dans la beauté céleste des figures, dans la foi heureuse et jeune qui anime l'artiste, un charme tel que l'histoire entière de l'art n'offre rien qui puisse lui être comparé.

» Nous savons par lui comment l'imagination pieuse des hommes de cette époque se représentait le royaume du ciel, des Anges, des Saints et des bienheureux; et, à cet égard, ses tableaux seraient déjà, pour l'histoire de la religion, d'une importance de premier ordre.[1] »

---

[1] BURCKHARDT et BODE, *Cicerone*. Paris, Firmin Didot, 1892, p. 546.

Fra Angelico a-t-il eu un maître, au vrai sens du mot? on ne saurait l'affirmer. On a dit à mainte reprise que si jamais quelqu'un a pu l'initier à l'art, en lui donnant le sentiment et la direction qui lui furent propres, ce pourrait avoir été le camaldule Lorenzo Monaco. Mais, comme le fait justement remarquer Cavalcaselle, il y a entre Fra Angelico et Lorenzo Monaco ces rapports qui peuvent résulter, chez les artistes contemporains, d'une remarquable communauté de pensées, de condition sociale, de sentiments religieux. Deux simples frères, comme l'étaient le camaldule et le dominicain, pouvaient fort bien traduire les mêmes idées; il n'est nullement nécessaire pour cela d'imaginer entre eux une dépendance de maître à élève.[1]

Les critiques et les historiens sont d'accord pour affirmer que Fra Angelico s'initia à l'art en enluminant des manuscrits et des livres de chœur; aussi Baldinucci et Rosini en ont-ils pris texte pour déclarer qu'il eut pour maître le florentin Gherardo Starnina, « le

[1] *Storia della Pittura in Italia*, II, p. 360.

peintre au style gai, » comme l'appelle Lanzi. Mais le père Marchese voit dans le silence de Vasari une première raison de douter. « On sait, — ajoute-t-il, — que Gherardo passa en Espagne bon nombre d'années; de retour dans sa patrie, il y mourut en 1403; Guidolino del Mugello avait alors seize ans seulement; et c'est un âge qui permet à peine les premiers développements de l'art.[1] » Mais si l'on admet la correction qui a été faite de la date de la mort de Starnina (survenue, suivant l'opinion générale, en 1408), cet argument tombe, et rien n'empêche de croire que Fra Angelico a pu tirer profit de l'enseignement de ce maître pendant son séjour à Florence après son retour d'Espagne, si vraiment ce voyage a eu lieu; car nous savons que, en 1387, Starnina était inscrit dans la Compagnie des peintres florentins.

Vasari ne met pas en doute que Fra Angelico, comme tous les artistes venus après Masaccio, ne se soit élevé à la perfection en étudiant les fresques de la chapelle Brancacci.[2] Mais d'abord les tendances artistiques de ces peintures sont en opposition complète avec celles de Fra Angelico; en outre, Fra Angelico, né en 1387, c'est-à-dire quinze ans avant Masaccio, ne peut s'être formé à son école; il était déjà passé maître

[1] Marchese, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani.* Bologna, Romagnoli, 1878. Vol. I, p. 267.

[2] Vasari, *Vie de Masaccio,* II, p. 299.

lui-même, quand Masaccio peignait ses fresques. La manière de Giovanni da Fiesole est d'ailleurs si caractéristique qu'on peut la considérer comme le produit naturel de son génie, se développant sous l'influence bienfaisante de l'art des époques antérieures en général. Studieux admirateur des œuvres que ses prédécesseurs éminents avaient laissées à Florence, menant une vie retirée, ramenant tout à la religion et purifiant à cette flamme toute idée, toute inspiration, Fra Angelico eut l'art de perfectionner dans la méditation les modèles les plus remarquables des artistes du XIVe siècle. Celui de tous qui exerça sur lui la plus grande influence, avant Giotto lui-même, fut Orcagna.

Cela est de toute évidence; on trouve déjà indiqué, et comme à ses débuts, chez Orcagna ce caractère que Fra Angelico portera à la perfection; déjà Orcagna allie la délicatesse et la distinction des figures à la sévérité des formes, la grâce de l'expression à la noblesse des attitudes.

La figure de la Vierge de la fresque du Jugement (chapelle Strozzi), qui a dans sa simplicité tant de majesté et de grandeur, on la retrouvera dans les tableaux de Fra Angelico, avec son caractère intrinsèque et dans son essence de spiritualité, pénétrée de vénération et comme inspirée, avec ses traits dont la douceur respire la beauté et le charme. Les Saints, qui semblent goûter

vraiment le céleste repos, inspireront Fra Giovanni; cette expression suave de contemplation qui illumine le visage des élus revivra sur les figures de notre bienheureux artiste. Il n'est pas jusqu'au coloris des deux maîtres, où l'on ne retrouve la vivacité combinée avec une élégante mollesse et la vigueur du clair-obscur se mariant à la transparence des teintes.

Toutefois, il est vrai de dire aussi qu'à certains égards Fra Angelico procède de la même école que Masolino. Sans doute, au point de vue du sentiment et des tendances artistiques, ces deux maîtres sont aux antipodes; Fra Giovanni s'applique à idéaliser et à diviniser la figure humaine; Masolino au contraire, comme la plupart de ses contemporains, a des tendances franchement réalistes; mais il est facile de prouver que, dans la technique, ils suivent l'un et l'autre les mêmes traces, ils travaillent d'après les mêmes principes; on pourrait les dire issus de la même école.

En fait, la ressemblance qui se manifeste entre ces deux artistes dans la composition, dans la douceur des lignes, dans le caractère dégagé des figures, dans la simplicité des draperies, dans le ton clair et fondu du coloris, est une preuve de cette grande affinité artistique que les historiens ont déjà signalée. L'un et l'autre emploient pour les carnations des teintes roses avec des ombres qui tirent sur le vert et sur le jaune; l'un et l'autre rappellent les vieux artistes du XIVe siècle

avec leur perspective incorrecte et hors de proportion avec les personnages. Mais, si l'on considère dans son ensemble l'œuvre des deux maîtres, à quelle distance Fra Angelico ne laisse-t-il pas Masolino après lui ?

Chez Fra Angelico, les formes ont trop souvent un caractère de convention : cela est vrai ; ses têtes au visage ovale ont toutes un air de ressemblance ; les yeux petits, dessinés par un ferme contour de l'arcade supérieure du sourcil, avec un petit point noir pour la pupille, manquent parfois d'expression, ou bien cette expression est trop uniforme et monotone ; le dessin de la bouche est toujours petit ; les lèvres sont grosses vers le milieu et les coins en sont fortement accentués ; le teint des visages est trop rose ou d'un ton un peu jaunâtre ; les vêtements sont trop souvent comme indépendants du corps, surtout dans la partie inférieure des personnages ; leurs plis tombent droits, et dans la représentation des Vierges assises, en s'élargissant, ils en viennent à former à la base comme le pied d'un calice. Mais dans quelques tableaux et surtout dans les fresques, ces fâcheux effets d'une manière conventionnelle disparaissent

presque tous; ils font place à un dessin plus libre; les personnages ont plus de vie, de caractère et d'expression individuelle.

Nous ne répèterons donc pas avec Vasari que Fra Giovanni étudia les fresques de la chapelle Brancacci, et, moins encore, qu'il se perfectionna par cette étude; mais nous ne mettons pas en doute qu'il n'eût, lui aussi, le sentiment des tendances de l'art nouveau et qu'il ne les suivît, s'éloignant ainsi dans une certaine mesure des formes primitives à la Giotto. On voit revivre dans son art le grand idéal du moyen-âge, rajeuni par le nouvel esprit des temps nouveaux. Au début de sa carrière artistique, simple miniaturiste, il continue dans ses tableaux à faire de la miniature dans de plus grandes proportions; et il peint, avec une délicatesse subtile, un dessin très soigné et comme timide, ses figures qui ne sont parfois que les parties d'une décoration d'ensemble. Mais dans ses œuvres postérieures, tout en conservant la simplicité de sa technique et le caractère de son art, il montre une nouvelle tendance à saisir la vie non seulement dans son expression de pureté et d'intimité, mais dans les plus fines particularités de formes et de mouvements; il excelle à reproduire l'infinie variété des apparences et des formes matérielles.

S'il adopte un coloris clair, diaphane, transparent, ce n'est pas que l'habileté technique lui fasse défaut; ce n'est pas non plus qu'il se plaise à laisser le coloris

tel qu'il était venu du premier jet, par respect pour la volonté de Dieu. Non ; il cherche à se rapprocher le plus possible de l'idée de ses célestes et divines visions et à réaliser par son coloris pur et vif une espèce de symbolisme religieux-pittoresque.

Il est donc inexact de dire qu'il dédaignât, de propos délibéré, les améliorations réalisées dans le domaine de l'art par ses contemporains ; inexact aussi qu'il ne vît pas, ou ne voulût pas voir, le puissant développement qui se produisait tout près de lui, les nouvelles tendances artistiques de ses illustres voisins, Ghiberti, Brunellesco, Donatello. Non ; il suivit ce mouvement et il en tira profit, mais dans la mesure où il crut pouvoir le faire, sans renoncer à son sentiment particulier et sans compromettre son caractère individuel: rare exemple, de la part d'un artiste, de conscience de son propre caractère, de son vrai tempérament. Peut-être eut-il le pressentiment que s'il s'abandonnait sans réserve au courant nouveau, il serait porté plus loin qu'il ne voulait aller; que cette nouvelle manière l'éloignerait à jamais de son idéal; qu'en un mot, l'étude trop attentive du réel réduirait, ou même supprimerait peut-être tout à fait en lui l'imagination et le sentiment. Il vit ce danger; à coup sûr il en eut l'intuition. C'est la raison pour laquelle il se maintint avec persistance dans la voie suivie dès le début; et qu'il resta, avec des perfectionnements successifs, ce qu'il était, ce qu'il sentait devoir être.

Bien qu'il se fût imposé de reproduire à satiété les sujets habituels et qu'il soit resté trop fidèle au dessin traditionnel, il sut mainte fois (Burckhardt en a fait la remarque) purifier la physionomie de ses saints personnages de leur ton ordinaire de généralité abstraite, pour les animer d'une vie délicate et personnelle; il réussit à donner un caractère nouveau à des types alors consacrés par l'art des périodes antérieures. Il suffira de citer comme exemple le personnage de saint Jean Baptiste, une des plus belles créations de Fra Angelico.

Le type du Christ lui-même ne reste pas invariable. Angelico prend sa première inspiration dans le type de Giotto; avec les éléments nouveaux que lui fournit Orcagna, il réussit à dépasser ces deux maîtres dans sa fresque du Couronnement de la Vierge au couvent de saint Marc, et il imprime véritablement à son Christ le caractère de la divinité.

Fra Giovanni modifie le type traditionnel suivant l'inspiration de sa propre foi et de son sentiment personnel; il s'efforce d'imprimer à l'image de l'Homme-Dieu une douceur et une suavité vraiment supra-terrestres. Ces qualités se retrouvent au plus haut degré dans la peinture que l'on voit à Pise, au Musée civique (Salle VI, n° 7). Le Sauveur y est représenté en pied; de la main droite il fait le geste de bénir; de la gauche il élève un calice doré. Il est de face, dans toute sa majesté; son visage est pénétré d'une douceur et d'une noblesse

exquise. Cette merveilleuse image, une des plus belles qu'ait tracées Fra Angelico, a tout le charme, toutes les apparences d'une vision, comme pouvait seul la concevoir et la réaliser le grand artiste dominicain.[1]

Il n'eut pas le bonheur de retrouver toujours au même degré ces qualités ; la tête du Rédempteur, dans le tableau du Jugement dernier, manque de caractère et d'expression ; en revanche, celle du Couronnement de la Vierge, de la Galerie des Offices, est d'une facture large, d'un aspect noble ; elle se ressent davantage de l'inspiration d'Orcagna.

Du reste, Fra Angelico eut l'art de donner à la figure du Christ, comme jamais on ne l'avait fait avant lui, l'expression de l'infinie bonté prête au sacrifice. Ce caractère éclate précisément dans ses Crucifiements. Il ne suit pas l'exemple de ses contemporains qui représentaient le Christ déjà mort, le visage empreint des signes de la douleur et des convulsions d'une mort violente ; il le peint vivant, plein de calme et de sérénité, conscient du sacrifice qu'il accomplit et pénétré de la joie intime de pouvoir l'accomplir pour le salut des hommes.

Sans doute, c'est aux maîtres siennois, en particulier à Lorenzetti, que Fra Angelico a emprunté le type de la Vierge, avec le dessin si caractéristique du vi-

[1] *Catalogo del Museo civico di Pisa*. Nistri, 1894, p. 80.

sage, au menton court et fuyant, mais on sent chez lui la préoccupation d'idéaliser ce type, pour se rapprocher le plus possible de la divinité du personnage représenté. Les longs vêtements de la Madone laissent passer seulement les mains petites, élégantes et fuselées; mais sous ce manteau, rien ne dessine et ne laisse deviner un corps de femme. Tout l'effort de l'artiste se concentre sur le visage de celle qui est « tutta umile in tanta Gloria, » *toute humilité au sein de la Gloire;* de cette Vierge sur le front de laquelle l'artiste a su répandre tant de candeur et une expression si vive de grâce ineffable que sa vue seule inspire la dévotion.

Le divin Enfant, aux cheveux d'or, frisés, au visage plein, souriant et rose, aux yeux ouverts et vifs, est bien souvent rendu, dans les fresques et dans quelques tableaux, avec une admirable grâce et un naturel parfait dans l'expression; c'est comme le triomphe de l'heureuse alliance de l'idéal et de l'étude consciencieuse et intime du vrai.

Quel caractère aussi dans les têtes de vieillards, avec leur barbe qui tombe à flots et leur aspect sévère; dans ces Saints et ces Martyrs, jeunes novices du couvent, frères contemporains de l'artiste, ou vieux compagnons de foi, reproduits avec un accent de vérité savant et ingénu! Mais le génie de Fra Angelico brille vraiment de tout son éclat dans ses peintures de petits anges diaphanes, vêtus de tuniques étincelantes, baignés de lu-

mière et d'or. Quand on admire cette multitude de créatures célestes qui adorent, qui dansent, qui chantent autour de rayonnantes Madones, comment ne pas croire qu'elles ont vraiment visité sa cellule et que l'artiste a vécu avec elles dans une fraternelle et douce familiarité ?[1]

Angelico ne représente jamais la force matérielle, la puissance, la colère, l'indignation. Son talent s'y fût refusé, parce que ces sentiments lui furent toujours étrangers. En revanche, il se complaît à représenter, dans toutes ses expressions les plus douces, un seul caractère, le sien propre, en incarnant la bonté angélique de son âme dans les divines beautés des êtres célestes. Sa vie, comme son nom et comme son art, fut véritablement celle d'un père angélique ; il la dépensa tout entière au service de Dieu, pour le bien du monde et du prochain. « Gagner le royaume céleste par la sainteté de sa vie, et une gloire éternelle en ce monde par des œuvres de génie, peut-il y avoir, — dit avec raison

[1] Cartier, *Vie de Fra Angelico.* Paris, 1857, p. 356.

Vasari, — un plus digne objet de nos désirs? En vérité, un merveilleux et extraordinaire génie, comme celui de Fra Giovanni, ne pouvait, ne devait s'épanouir que chez un homme d'une haute sainteté; il faut en effet, pour travailler aux choses saintes et religieuses, être soi-même saint et profondément religieux.... Fra Giovanni fut un homme simple; il évita tout ce qui était du monde; et il vécut avec tant de pureté et de sainteté, il fut avec tant de passion l'ami des pauvres, que son âme, je n'en doute pas, est maintenant au ciel. Il s'exerça continuellement à la peinture et ne voulut jamais faire autre chose que des Saints. Il pouvait arriver à la fortune et il la dédaigna; il aimait à dire que la véritable richesse consiste uniquement à savoir se contenter de peu. Il pouvait commander à ses semblables, et il ne le voulut pas, disant qu'il y avait dans l'obéissance moins de fatigue et de chances d'erreur. Il dépendait de lui d'arriver aux dignités au milieu de ses frères et en dehors du couvent; il n'en fit aucun cas, la seule dignité dont il fut jaloux consistant, disait-il, à éviter l'enfer et à gagner le paradis. En vérité, quelle dignité peut être comparée à celle-là? N'est-ce pas celle que les religieux, et mieux encore, tous les hommes doivent ambitionner avant tout, celle qui se trouve uniquement en Dieu et dans l'exercice de la vertu?

» Il fut très humain, il fut sobre, il vécut dans la

chasteté, il échappa aux piéges du monde. Il aimait à répéter que pour pratiquer son art, il fallait le repos et une vie sans préoccupations; que pour traiter les choses du Christ, il fallait être toujours avec le Christ. On ne le vit jamais en colère contre ses frères, mérite bien rare et presque incroyable; c'est en souriant qu'il reprenait ses amis. Lui demandait-on un travail? Il faisait prendre d'abord l'agrément de son supérieur. Ce point acquis, on pouvait compter sur lui. En somme, ce père qu'on ne pleurera jamais assez, fut, dans toutes ses actions et ses propos, l'humilité, la modestie en personne; dans ses peintures, la douceur et la piété même. Personne mieux que lui n'a su donner aux Saints créés par l'art un air de famille et une étroite ressemblance avec les Saints véritables.[1] »

Fra Giovanni Angelico, dans le siècle Guido, ou Guidolino, naquit en 1387 à Vicchio di Mugello, dans cette délicieuse vallée qui réclame l'honneur d'avoir donné le jour à Giotto. Son père s'appelait Piero; on ignore son nom de famille.

[1] Vasari, II, p. 518 et suiv.

D'après Vasari, le frère de Guido, Benedetto, aurait été miniaturiste ; il aurait eu même un certain talent comme peintre. Mais les recherches de Milanesi ont enlevé beaucoup de crédit à cette opinion ; elles ont établi que Benedetto borna son talent à copier des livres de chant et qu'il s'occupa de ce genre de travaux jusqu'à sa mort.[1] « Les plus antiques chroniques du couvent de saint Marc et de saint Dominique de Fiesole, en rapportant à sa date (1448) la mort de Benedetto, disent simplement qu'il fut un calligraphe excellent et qu'il nota les livres de chœur de saint Marc et quelques-uns de ceux de saint Dominique. Fut-il aussi miniaturiste ? On ne lui voit attribuer ce talent que par Vasari et par les *Annales* du couvent de saint Marc, écrits après la publication des *Vies.* »

L'auteur des *Vies* ajoute, avec plus de vérité, que Guidolino « aurait pu rester dans le siècle et y trouver toutes sortes d'avantages ; sans parler de son patrimoine, il aurait gagné comme peintre ce qu'il eût voulu ; car dès sa jeunesse il maniait le pinceau avec une grande habileté ; mais d'un caractère doux et modeste, il aima mieux, pour son agrément et pour son repos, et avant tout pour le salut de son âme, entrer dans l'ordre des frères prêcheurs.[2] » Il prit ce parti en 1407.

Sur le penchant de la charmante colline de Fiesole,

[1] Vasari, II, p. 528, note 1.
[2] Vasari, II, p. 528.

on jetait alors les fondements d'un nouveau couvent. L'œuvre était due au grand prédicateur Jean Dominici. Les ordres religieux étaient bien déchus; ils s'éloignaient de plus en plus des rigueurs de l'antique observance. Dominici voulut opérer une réforme et faire du nouveau monastère un modèle digne d'être proposé à tous les ordres. Saint Antonin avait été des premiers à embrasser cette réforme; quelques années plus tard, Guidolino et son frère suivirent son exemple, et demandèrent à prendre l'habit de saint Dominique.

Ils furent favorablement accueillis par Dominici; et comme il n'y avait pas de noviciat au couvent de Fiesole, ils furent envoyés à Cortone, ainsi qu'on avait fait précédemment pour saint Antonin et maint autre. En 1408, ils prononcèrent leurs vœux solennels; mais on ne saurait dire avec certitude s'ils restèrent à Cortone ou s'ils revinrent aussitôt après à leur couvent de Fiesole. S'ils ne restèrent pas à Cortone, les deux frères furent certainement mêlés aux péripéties laborieuses que le couvent de Fiesole dut traverser à ce moment. Le pape Alexandre V ayant été élu par le Concile de Pise en 1409, le couvent ne voulut pas le reconnaître; il engagea un conflit avec l'archevêque de Florence; ses habitants, n'ayant pas voulu suivre le général de l'ordre Fra Tommaso di Fermo qui avait juré obéissance au nouveau pape, abandonnèrent le couvent et se réfugièrent à Foligno. Ils y reçurent

l'hospitalité d'Ugolin de Trinci, seigneur de la ville, et de Frédéric de Frezzi, l'auteur du *Quadriregio*. Leur séjour à Foligno dura cinq ans; ils furent traités par les religieux leurs frères avec la plus grande bienveillance; ils ne quittèrent cette résidence que sous les menaces de la peste de 1414, pour rentrer de nouveau à Cortone, où ils restèrent jusqu'en 1418.

Quand Guidolino entra au couvent et prit le nom de Fra Giovanni, il était certainement très habile dans son art; les vicissitudes de sa vie, après ses vœux, n'étaient pas pour lui rendre facile l'étude de la peinture. Les œuvres qui restent de lui à Cortone ont un accent de jeunesse; elles portent l'empreinte de cette fraîcheur particulière à la première période de l'artiste; mais elles confirment notre opinion, généralement admise, qu'alors déjà Fra Angelico savait la peinture.

Les exilés de Fiesole, réunis à Foligno, se mirent à propager la sévère réforme des mœurs et la stricte observance que Jean Dominici avait mises en honneur au couvent de Fiesole; et Fra Giovanni se prit de nouveau à peindre, parce que la peinture était pour lui

comme la prière, le moyen ordinaire et naturel d'élever à Dieu son esprit et son cœur. On n'a qu'un trop petit nombre des premiers ouvrages de Fra Angelico ; mais, en étudiant ce qui en a survécu, on peut affirmer que c'est à Florence qu'il a appris l'art de peindre. C'est à cette école seule qu'il a pu se rendre maître du style plein de noblesse qui caractérise toutes ses œuvres.

On est loin de la vérité quand on attribue aux maîtres ombriens une influence quelconque sur l'art de Fra Giovanni. Il peut y avoir quelques éléments communs entre la conception de l'art ombrien et celle de Fra Angelico; mais ce n'est pas affaire d'école ; c'est bien plutôt le résultat de certaines affinités techniques. La peinture ombrienne garde en effet dans la clarté, le charme et le fini du coloris quelque chose de l'art du miniaturiste ; et c'est en cela, suivant toute probabilité, que Fra Angelico s'en inspira au début, à son premier essor. Il en conserva toujours, jusque dans ses œuvres les plus parfaites, comme un ressouvenir et une note persistante.

L'étude du détail et le soin minutieux apporté au travail font en effet des œuvres de Fra Angelico comme tout autant de miniatures traitées dans des proportions plus amples. La transparence des teintes, le charme des ornements, la finesse de l'exécution qui confine presque à l'excès, tout cela forme un ensemble qui témoigne de l'éducation artistique de Fra Giovanni. Pendant son

séjour à Foligno et à Cortone, nous aimons, nous aussi, à nous le représenter faisant le pélerinage de saint François d'Assise et puisant dans cet admirable monument l'inspiration des grands maîtres. Il retrouvait là ces artistes dès longtemps familiers: c'étaient à la fois Giotto, Simone Martini et Lorenzetti. Nous serions portés à dire que dans son admiration les maîtres siennois prirent le pas sur Giotto; car, à considérer la grâce des figures, la finesse de l'exécution, la richesse plus grande des accessoires, le charme riant du coloris, il y a moins loin, pour le caractère artistique, de Simone et Lorenzetti à Fra Angelico que de celui-ci à Giotto.

Moins encore que les peintres et les miniaturistes ombriens, la « verte Ombrie » agit sur son âme; de même plus tard, les douces collines de Fiesole n'exerceront sur lui aucune influence. Cependant, on n'en saurait douter, du haut du couvent de Cortone, qui domine un des plus beaux paysages de l'Italie, lui aussi, le frère pénétré de piété, il a admiré ce merveilleux horizon; il a joui de la splendeur de la plaine verdoyante, et du spectacle des montagnes aux tons d'azur, qui semblent se perdre

entro vapori di vïola e d'oro;

plus d'une fois, à l'aube et au crépuscule, il a contemplé du couvent de Fiesole les vallons et les douces collines

popolate di case e d'uliveti.

Malgré tout, le spectacle des beautés de paysage que ses yeux goûtèrent si souvent, n'éveilla pas en son âme le sentiment de la nature. Notre artiste ne s'appliqua jamais à l'étude de la campagne verdoyante. Dans ses œuvres, le paysage est d'ordinaire un accessoire insignifiant. S'il vient à prendre une grande place dans un tableau, comme dans la Descente de croix, de la Galerie de Florence, on ne voit pas que ce soit le résultat de recherches spéciales, d'impressions personnelles, d'une prédilection pour tel ou tel lieu. Le paysage n'en vient jamais à attirer l'attention de l'observateur ni à éveiller son intérêt.

A le bien prendre, il ne pouvait en être autrement. Cette vie intime de l'esprit que Fra Angelico mena avec une surprenante intensité, et qu'il a répandue avec un accent si pénétrant dans ses personnages de Saints, le plaçait nécessairement comme en dehors du monde extérieur; et il ne prêta au monde aucune attention spéciale. Fidèle sur un autre point à la tradition de Giotto, il se borne à prendre pour composer ses fonds ce qui est absolument nécessaire à l'intelligence du sujet, sans une ombre de prétention, sans aucun effort spécial de recherches. Ses arbres se dressent droit sur leur tige; ils étendent leurs rameaux et leur feuillage suivant un type conventionnel; ses rochers ont cette disposition en gradins commode pour étager les différents plans, qui se retrouve dans les peintures de l'école de Giotto;

ses petites vues de villes sont absolument de fantaisie; ce sont trop de souvent d'enfantines créations de l'artiste. Seule, la plaine verdoyante s'éclaire parfois, d'une façon inattendue, de petites fleurs de toutes nuances; les roses mystiques couronnent les cheveux des Anges et font l'ornement des corbeilles qu'elles remplissent jusqu'aux bords; on les voit encore s'élever jusqu'au pied du trône de la Vierge dans des vases transparents.

Tels sont les caractères, l'esprit, le sentiment qui se dégagent de l'œuvre de Fra Angelico.

Il a produit tant de compositions pour les maisons particulières des citoyens de Florence qu'on reste parfois émerveillé, — dit Vasari, — à la vue du nombre des œuvres qu'un seul homme, même en y consacrant de nombreuses années, a pu porter à la perfection. « Et nous aussi, — ajoute avec raison Milanesi, — nous partageons l'étonnement de Vasari. Un grand nombre d'œuvres de Fra Angelico ont été dispersées, ou jusqu'à présent dérobées à toute recherche ; et pourtant il en reste aujourd'hui encore un lot important. Chose cu-

rieuse, la plus grande partie de ces œuvres n'ont pas été signalées par Vasari.[1] »

Nous suivrons l'artiste dans les divers lieux qu'il habita, et nous ferons de ces différents séjours le cadre des différentes périodes de sa vie et de sa production artistique: d'abord, « la verte Ombrie » qui eut ses premières œuvres, les œuvres enflammées d'enthousiasme et de foi, pénétrées d'une juvénile candeur; puis Florence, qu'il enrichit de fresques merveilleuses et d'innombrables tableaux resplendissants d'or et d'azur; enfin Rome, où il laissa son testament artistique dans l'oratoire de Nicolas V.

[1] Vasari, II, p. 529.

I.

FRA ANGELICO A CORTONE.

[1409-1418.]

L'ANNONCIATION.
Parties du cadre de la Galerie de Pérouse.

Les fresques du couvent de saint Dominique à Cortone, les premières sans doute que peignit Fra Giovanni, périrent lors de la destruction du couvent par les Français. Il ne reste de lui qu'une fresque, peinte plus tard ; elle est dans la lunette au-dessus de la porte de l'église de saint Dominique ; elle représente la Vierge et l'Enfant, saint Dominique et saint Pierre en adoration, et les quatre Évangélistes peints dans la profondeur de l'arc. Ce n'était pas un travail qui dût demander beaucoup de temps ; aussi a-t-il pu être exécuté, comme le croit Cavalcaselle, pendant une courte halte à Cortone, au cours du voyage à Rome que fit plus tard Angelico. On en a la preuve, d'abord dans les caractères de la peinture, qui ne permettent

pas de placer cette fresque parmi les premières de notre auteur; puis dans le fait qu'en vertu d'une bulle d'Eugène IV, du 13 février 1438, cette église était en construction à ce moment.

Le maître-autel de saint Dominique était orné d'un triptyque, aujourd'hui à droite de l'église, représentant au centre la Vierge assise, l'Enfant Jésus debout sur les genoux de sa mère levant la main droite dans un geste de bénédiction et tenant une rose de la main gauche; autour du trône, quatre Anges; un seul porte une corbeille de fleurs. Sur le volet de droite, saint Marc et sainte Marie Madeleine; sur celui de gauche, saint Jean Baptiste et saint Mathieu. Au-dessus, dans le compartiment du milieu du triptyque, le Christ en croix, et à ses pieds la Vierge et saint Jean l'Évangéliste; au-dessus des volets, dans deux médaillons, l'Annonciation.

Par la simplicité de la technique, la beauté des types, la noblesse du sentiment religieux, cette peinture révèle dans son entier le talent de Fra Angelico. Que de caractère dans les différents visages des Saints! Que de

CORTONE - EGLISE DU GESÙ

Cliché Alinari *B. Angelico p.*

L' ANNONCIATION

finesse et d'élégante distinction dans le personnage de la Madeleine, qui présente un vase, l'œil pensif, la tête légèrement inclinée, le cou délicat, les mains d'une finesse aristocratique! La tête de la Vierge est un modèle de fine délicatesse; de ses yeux pleins de pensée elle contemple son Fils; l'ovale de son visage est d'une régularité et d'une élégance vraiment supérieures; et il s'en dégage je ne sais quelle douceur tempérée de mélancolie. L'Enfant Jésus regarde sa Mère; et il sourit à la Vierge qui est toute pureté,

Umile ed alta più che creatura.

Dans l'église du Gesù, qui sert de baptistère à la cathédrale, il y a trois belles peintures de Fra Angelico: l'Annonciation et deux prédelles représentant des scènes de la vie de la Vierge et de saint Dominique. Commençons par celles-ci.

Le sujet, déjà magistralement traité par Fra Guglielmo dans la châsse de saint Dominique de Bologne et par Traini dans le tableau de Pise, a reçu de Fra Angelico un développement plus complet pour certaines scènes; mais en revanche l'artiste y a mis moins de sentiment dramatique. Ce sont à la fois les mérites et

les défauts que nous trouverons mieux accusés encore dans beaucoup d'autres de ses œuvres. La prédelle représente : le songe du pape Honorius III qui voit le Saint arrêtant dans sa chute l'Église qui chancelle ; la rencontre de saint Dominique et de saint François ; l'apparition de saint Pierre et de saint Paul ; la résurrection du neveu du cardinal Ceccani ; la discussion avec les hérétiques ; le repas du Saint et de ses frères ;

enfin, sa mort. Ce dernier petit tableau est plein d'expression ; on y admire et la tendresse affligée et la profonde vénération des frères qui pleurent autour du mourant. Quatre figures séparent deux par deux ces tableaux : saint Pierre martyr, saint Michel, saint Vincent et saint Thomas d'Aquin.

La scène de la résurrection du jeune Napoléon, neveu du cardinal Étienne Ceccani, avait déjà été traitée par Traini avec une grande puissance d'expression. Chez Fra Angelico au contraire, elle est maigre, froide et compassée ; les gestes de surprise des religieux

qui assistent au miracle et qui, dans leur stupeur, lèvent les bras, sont trop de convention. Dans ce même sujet, le peintre pisan a su tirer un bien meilleur parti de la

combinaison et du jeu de sentiments opposés : la douleur causée par la mort et la surprise résultant du miracle de la résurrection. C'est que l'esprit calme de

Fra Angelico (nous l'avons déjà fait observer dès le début) répugnait à toute représentation réaliste ; ses personnages, dans une attitude constante d'amour, de foi, de résignation, ne se départent jamais d'une certaine harmonie ; ils ne s'agitent pas ; ils sont, comme

l'âme de leur auteur, incapables de mouvements violents. Aussi quand il s'agit de les représenter, l'exécution en est-elle froide et au-dessous de la réalité. Nous en verrons une nouvelle preuve dans d'autres œuvres.

Un des sujets familiers de Fra Angelico est l'Annonciation ; et le tableau qui, à Cortone, attire le plus les regards est précisément celui où il a représenté la visite de l'Ange à Marie. Le motif en est clair, simple, tel que l'art des époques antérieures l'avait légué ; l'artiste n'a rien changé aux lignes générales ; mais il a intimement modifié l'expression. « Le mysticisme, — dit M. Venturi, — qui courbe les personnages humains, les baigne de parfums, les inonde de lumière, ne peut les faire mouvoir sur la scène de ce monde ; et Fra Angelico est le seul qui ait enveloppé la Vierge d'humilité quand il l'a représentée à genoux devant l'Ange sur les dalles d'un cloître. A ce même moment, Donatello, à santa Croce de Florence, sans se perdre dans l'abstraction, donnait à la Vierge toute sa noble beauté ; et avec sa sculpture en pierre bleutée (*pietra serena*) il en affinait l'image, suivant la forme déjà em-

ployée dans les bas-reliefs de la cathédrale d'Orvieto. Marie se retourne vers la droite ; le haut du corps est de face ; la tête s'incline vers l'Ange, comme attirée par la douceur de ses paroles. Le premier trouble apaisé, elle lui prête son attention ; et l'Ange, dans une attitude d'hommage, ému et plein de grâce, exprime le divin Message. Voilà la forme dramatique, à laquelle s'en tinrent plus tard Botticelli et Lorenzo di Credi dans leurs tableaux de la Galerie des Offices, Ghirlandajo dans sa fresque de sainte Marie Nouvelle, le Francia dans sa peinture de la Pinacothèque de Brera.[1] »

Fra Angelico ne troubla jamais avec d'inutiles accessoires la religieuse solennité de l'apparition ; fidèle aux sentiments de son âme, il ne voulut pas donner à cette scène un caractère de modernité ; il a enveloppé Marie d'humilité ; assise sur un trône couvert d'une riche draperie, sous un petit portique à colonnettes gracieuses, un livre sur les genoux, les bras croisés, elle baisse la tête et son corps s'incline vers le céleste messager. L'Ange, aux ailes d'or, à la robe couleur de rose, se penche lui aussi vers la Vierge ; de la main droite, il montre le sein de Marie, et de la gauche, la colombe qui inonde la tête virginale de célestes rayons : SPIRITUS SANCTUS SUPERVENIET IN TE ET VIRTUS ALTISSIMI OBUMBRABIT TIBI. Et la Vierge, toute humilité, ré-

[1] VENTURI, *Dell'Annunciazione nell'arte rappresentativa. — Nuova Antologia,* 1° marzo 1895, p. 110.

pond : Ecce ancilla Domini. Ces inscriptions sont dans le champ du tableau, et autour du collet de l'habit de la Vierge on lit, répété en or : Ecce ancilla Domini.

Dans le fond, Adam et Ève chassés du paradis représentent l'ancienne tradition chrétienne qui rattachait directement l'histoire de nos premiers parents et du péché originel à celle de la Rédemption.

Mais la représentation mystique, qui ne manque ni de grâce ni de fraîcheur dans la peinture de Cortone, trouvera son complet développement à saint Marc de Florence. Ici la Vierge est assise sur un siége de bois; elle avance la tête comme en extase, les bras croisés sur la poitrine ; dans la même attitude, l'Archange est devant elle, pliant le genou. La scène se passe sous le portique d'un cloître sans aucun ornement ; en face, une petite cellule avec une étroite fenêtre garnie de barreaux. Devant cette représentation solennelle et idéale, et en même temps si simple, où éclatent avec une si profonde intensité le sentiment et la foi, la pensée va d'elle-même à la prière de la salutation, que le peintre, en maniant le pinceau, avait assurément sur les lèvres ; au doux cantique inspiré par la « belle Nunziata [1] » et qui fut peut-être chanté plus d'une fois devant cette merveilleuse peinture :

[1] Nous gardons le mot italien, qui ne peut se rendre en français que par une périphrase. La *Nunziata* est littéralement « la Vierge au moment où lui est *annoncée* la divine nouvelle. »

FLORENCE - COUVENT DE S. MARCO

Cliché Alinari *B. Angelico p.*

L' ANNONCIATION

Alzando gli occhi vidi Maria bella
Col libro in mano, e l'angel gli favella.

Dinnanzi a lei si stava inginocchiato
Quell'angel Gabriel tanto lucente,
Ed umilmente a lei ebbe parlato:
" Virgine pura, non temer niente;
Messaggio son di Dio onnipotente,
Che t'ha eletta e vuolti per sua sposa: "

E poi le disse: " in cielo è ordinato,
Che siate madre del figliuol di Dio,
Però che gl'angeli il padre han pregato,
Che con effetto adempia el lor disio;
E da parte del sommo e buono Dio,
Questa benedizione a voi s'appella."

Queste parole fur tanto infiammate
E circundate di virtù d'amore,
Che ben parean da Dio fussin mandate,
E molto se n'allegra nel suo core:
" Da poi che piace all'alto Dio Signore,
Io son contenta d'essere sua ancella."

Ella si stava dentro alla sua cella,
E grande meraviglia si faceva,
Però che a nessun uomo ella favella,
E molto timorosa rispondeva.

Levant les yeux, je vis la belle Marie; elle a un livre à la main et l'Ange lui parle.

Devant elle il était agenouillé, l'Ange Gabriel éclatant de lumière, et humblement il lui parlait: " Vierge pure, ne crains rien; je suis le messager de Dieu Tout-Puissant qui t'a élue et qui te veut pour son épouse."

Puis il lui dit: " Dans le Ciel il est arrêté que vous devez être la mère du Fils de Dieu; car les Anges ont prié le Père d'accomplir en tout leur désir; et de la part du Dieu suprême et bon cette bénédiction s'adresse à vous."

Ces paroles pleines de flamme et pénétrées d'une vertu d'amour, on sent vraiment qu'elles viennent de Dieu lui-même; et la Vierge s'en réjouit grandement dans son cœur: " Puisqu'il plaît à Dieu, Seigneur Souverain, je suis contente d'être sa servante."

Elle était dans sa cellule et un grand étonnement la saisit, car elle ne parle pas à un homme, et elle répond pénétrée de crainte.

L' angelo disse allora " ave Maria,
Di grazia tu se' piena, o chiara stella."

Allor discese lo spirito santo,
Come un razzo di sol l' ha circundata,
Poi dentro a lei entrò quel frutto santo
In quella sacrestia chiusa e serrata:
Di poi partorì inviolata
E si rimase vergine e donzella.

O veri amanti, venite a costei,
Quella che di bellezza è madonna:
L' aria e la terra si sostien per lei,
Del ciel regina e del mondo colonna;
Chi vuol veder la donzella gioconda
Vada a veder la nunziata bella.

L'Ange dit alors: " Je te salue, Marie; tu es pleine de grâce, ô étoile resplendissante."

Alors l'Esprit Saint descendit, et il l'enveloppa comme un rayon de soleil; et il se glissa en elle, le fruit divin, dans ce sanctuaire fermé et secret. Puis elle enfanta dans toute sa pureté, et elle resta Vierge et Pucelle.

O vrais amants, venez à elle; elle est souveraine de beauté; l'air et la terre se soutiennent par elle, reine du ciel et colonne du monde. Voulez-vous voir la Pucelle pleine de charmes? Venez voir la belle Nunziata.

(Cantique anonyme, dans la réimpression de Galletti, au n° CCLXVIII, p. 121.)

Dans l'autre prédelle il y a différents épisodes de la vie de la Vierge: la Nativité, le Mariage, la Visitation, l'Adoration des Mages, la Présentation au Temple, la Mort, la Sépulture et enfin l'Apparition de la Vierge au bienheureux Reginald d'Orléans, dominicain.

Le père Marchese émet l'avis que ce dernier petit tableau ne devait pas faire partie de la prédelle ; mais le doute sur ce point ne repose sur rien de sérieux ; il est tout naturel, en effet, que l'artiste ait voulu rattacher l'histoire de la Vierge à celle de son ordre, dont elle est la patronne.

M. Cavalcaselle, d'accord avec l'auteur des *Memorie dei più insigni artisti domenicani,* affirme que l'histoire

représentant le Mariage de la Vierge reproduit la scène du tableau de la Galerie des Offices à Florence ; le sujet ou la scène, oui, si l'on veut ; mais pour la disposition des personnages et le développement de l'action, les deux œuvres n'ont entre elles aucun rapport. Il va de soi qu'entre les deux époux doit se trouver le prêtre qui les unit ; et autour d'eux les assistants habituels, dans des poses diverses de satisfaction, de surprise, de joie profonde ; mais la disposition des personnages dans la prédelle de Cortone est comprise avec plus de naturel. A droite, les femmes sortent de la maison

où elles se sont réunies pour assister à la cérémonie ; à gauche, les hommes ; le fond, avec le portique et

LE MARIAGE DE LA VIERGE.
Galerie des Offices.

les murs au-dessus desquels on voit poindre les arbres d'un jardin, est rendu avec plus de vérité et plus de fermeté. Fra Angelico a représenté le Mariage sur une place et il a réussi à donner à la scène une apparence de vérité. Dans le tableau des Offices au contraire, le caractère de convention dans l'architecture et dans le paysage éclate avec tant d'évidence qu'il ne semble pas possible d'établir un rapprochement entre les deux peintures.

Dans la Visitation, on voit la femme de Zacharie qui va au-devant de la Vierge, la reçoit avec tendresse et l'embrasse ; une servante, debout sur le seuil, et à demi-cachée par la porte, écoute

avec un air de recueillement; une autre femme, dans la rue, fléchit les genoux et regarde la scène avec émotion.

Dans l'Adoration des Mages se retrouvent les mérites de composition et de sentiment qui distinguent Fra Angelico. Un des Rois a déjà rendu hommage au Rédempteur et il s'entretient avec saint Joseph qui le remercie d'un air de profonde soumission: le second Roi est incliné devant le divin Enfant, et il lui baise les pieds avec une émotion intense; le troisième s'apprête

à rendre l'hommage dû au Sauveur; et tout près de lui, d'élégantes figurines de pages et de serviteurs, dans des attitudes pleines de naturel et de vie, font de cette scène une des plus simples et des plus charmantes productions de Fra Angelico; on y voit réuni au plus haut degré tout le caractère de son profond sentiment et de son art.

Le dernier tableau représente la Mort de la Vierge. Conformément à la tradition, le Christ est présent; il porte dans ses bras l'âme de sa Mère sous la forme

d'un petit enfant. Marchese a écrit que l'*Adoration,* aussi bien que la *Mort,* sont *absolument semblables à celles des Offices, ou qu'elles n'en sont que des répliques.* En tout

cas, les charmants petits tableaux des Offices sont des répétitions de ceux de Cortone; mais dans la Galerie de Florence, on ne remarque aucune peinture qui ait quelque analogie avec la scène de l'Adoration des Mages, si ce n'est celle qu'on peut voir dans la prédelle du Tabernacle des Linaiuoli. Or, tandis que la scène de l'Adoration, dans la prédelle de Cortone, se déroule avec naturel et simplicité, dans le petit tableau de Florence, le caractère convenu, la confusion et tout à la fois le vide de certains personnages et de certains actes éclate avec évidence; et en réalité la ressemblance se réduit seulement à l'identité du sujet.

L'ADORATION DES ROIS.
Galerie des Offices.

La Mort de la Vierge offre également les différences les plus notables ; l'action, dans la prédelle de Cortone, a plus d'intensité ; elle est plus sévère, plus simple, partant plus grandiose. Dans le petit tableau de la Galerie des Offices, l'artiste a plié sous l'effort qu'il a fait pour embellir la scène ; il a été conduit à affaiblir

LA MORT DE LA VIERGE.
Galerie des Offices.

considérablement l'intensité du sentiment par d'inutiles accessoires. Dans le petit tableau de Cortone au contraire, les personnages des Apôtres qui soutiennent le drap sur lequel repose la Vierge sont pleins d'expression, naturels dans leurs mouvements ; le fond montueux et escarpé a des lignes grandioses, sévères, qui s'allient à merveille à la profonde tristesse de la scène.

A Cortone, l'artiste sentait et créait ; à Florence, il se répétait !

Of our mort.
we have no background.
more elegant
bier - more of a
sense of "santa
conversazione".
Christ less
ethereal,
Haloes + whole
not so
enim aliens &c.

A saint Dominique de Pérouse, dans la chapelle de sainte Ursule, il y avait jadis un tableau, divisé en plusieurs parties et très détérioré. Fra Giovanni l'avait peint pour la chapelle de saint Nicolas des Guidalotti. Aujourd'hui on peut en admirer les différentes parties à la Pinacothèque Vannucci, à Pérouse. Il n'est pas difficile de le reconstituer.

On voit se détacher tout d'abord la Vierge sur son trône; elle a sur les genoux son Fils qui lève la main droite dans un geste de bénédiction et qui tient une grenade à demi-ouverte de la main gauche. Autour du trône, en arrière, quatre Anges; les deux premiers présentent des deux mains une corbeille pleine jusqu'aux bords de roses blanches et rouges, les autres, derrière le trône, avancent la tête. La Vierge tourne la tête avec tendresse vers son Fils. Celui-ci est entièrement nu et tout rose comme les roses des Anges, comme celles des trois vases qui sont au pied du trône. A la droite du trône, saint Jean et sainte

Catherine; à gauche saint Dominique et saint Nicolas; tous ces personnages sont d'une grande beauté; ils ont de la majesté et de l'expression; ils sont pleins de caractère et de vie. Sur la prédelle, en trois parties, il y

avait des scènes de la vie de saint Nicolas de Bari; deux d'entr'elles se trouvent au Musée du Vatican. Celles-ci représentent la naissance du Saint; plus il loin, écoute un sermon qu'un évêque fait en chaire devant un auditoire de femmes assises sur un gazon fleuri; puis deux autres

miracles: le Saint sauve les filles d'un gentilhomme en danger de perdre leur vertu à cause de leur pauvreté; il fait décharger d'un vaisseau cent mesures de blé pour nourrir la ville de Myre, désolée par la famine; au second plan, derrière des rochers, le Saint apparaît à des gens qui l'invoquent, et calme la tempête qui menace leur navire. Celle de Pérouse: le salut miraculeux de trois jeunes innocents, fils de princes romains; la mort et les funérailles du saint évêque. Dans le bas du tableau, le Saint est étendu sur son lit funèbre, entouré de moines et de pauvres qui pleurent sa disparition; dans le haut, on voit l'âme guidée vers le ciel par quatre Anges.

SAINT JEAN BAPTISTE.
Partie du tableau
de la Galerie de Pérouse.

Le cadre du tableau est aujourd'hui divisé en douze fragments; chacun d'eux contient une petite image de Saint: saint Ludovic, saint Jérôme, saint Laurent, saint Benoît, sainte Catherine, saint Pierre martyr, sainte Marie Madeleine, saint Thomas d'Aquin, saint Pierre, saint Étienne, saint Paul et saint Jean. Ces quatre derniers personnages, mutilés dans la partie inférieure, ont beaucoup souffert dans leur coloris;

d'autres ont tout à fait perdu leurs couleurs et sont profondément détériorés. Il manque aujourd'hui au

tableau pour être complet les couronnements gothiques du cadre, dont faisaient certainement partie, — répétition de celui de Cortone, — les deux médaillons de la même Pinacothèque, représentant sur fond d'or les deux personnages de l'Annonciation, la Vierge et l'Ange, peintures d'un sentiment inexprimables. Bien qu'ils aient beaucoup souffert, ces tableaux portent la trace d'une rare beauté, d'une grande splendeur de coloris et d'un soin minutieux d'exécution. Le père Marchese estime que ce tableau doit être rangé au nombre des pre-

mières œuvres de jeunesse de l'auteur, « parce qu'on y découvre mieux que dans aucun autre la manière et les caractères des disciples de Giotto. » Le père Timothée Bottonio écrit qu'il fut peint en 1437. « A cette date, — ajoute l'écrivain dominicain, — Fra Giovanni Angelico était à Florence, où l'on commençait la restauration de l'église de saint Marc et la construction du nouveau couvent que l'artiste devait orner de tant de merveilleuses fresques.[1] »

Cet argument n'a aucune portée. De même que le tableau qu'on dit avoir été peint à Fiesole pour saint Alexandre de Brescia fut envoyé ensuite à sa destination, celui de Pérouse pourrait fort bien avoir été fait à Florence. Mais, bien que cette peinture soit d'une extraordinaire beauté, et qu'elle nous rappelle les œuvres les plus caractéristiques du maître, nous n'hésitons pourtant pas à la classer, avec le père Marchese, au nombre des premières productions de notre artiste. En réalité, pour l'ensemble de la composition et pour certains détails, on peut dire que notre tableau est la reproduction du tableau de Cortone. Les mêmes roses blanches et rouges fleurissent dans les mêmes vases au pied du trône; le même dessin est reproduit dans la niche dorée derrière la Vierge. Dans les parties latérales du polyptique on observe encore la même di-

[1] Ibidem, p. 280.

sposition pour les figures de Saints ; preuve de plus que l'Angelico n'a pas encore abandonné les règles traditionnelles de l'école de Giotto. C'est seulement après, lorsqu'il se sera associé au développement artistique de son époque, qu'il ne placera plus ses Saints sous les arcs qui forment la décoration ornementale du cadre, alignés ou en file ; on les verra alors sur des plans différents, et dans des attitudes variées, faire couronne à la Mère de Dieu.

Le type même de la Vierge, dans cette peinture de la Galerie de Pérouse, est de tout point semblable à celui du tableau de Cortone représentant l'Annonciation : les yeux un peu écartés, le menton court et fuyant, la bouche petite ; il nous rappelle les anges qui sont derrière le trône de la Vierge dans le tableau de saint Dominique de la même ville ; tableau traité avec infiniment plus de délicatesse et de fini, mais un peu affaiblis par le clair-obscur.

Ajoutons que le personnage de saint Jean Baptiste, dont nous donnons la reproduction (p. 48), en dépit de ses proportions réduites, rappelle ou plutôt annonce celui du Tabernacle des Linaiuoli. C'est donc antérieurement à cette dernière œuvre qu'il faut placer la date du tableau de Pérouse. Mais alors même qu'on ne voudrait pas le compter au nombre des œuvres de Fra Angelico, contemporaines de son séjour en Ombrie, comment saurait-on admettre qu'il est de 1437 (comme le

père Bottonio l'a écrit), c'est-à-dire un an seulement avant l'admirable tableau de l'église de saint Marc ? Aussi tout nous porte-t-il à croire que l'Angelico a travaillé à ce tableau pendant son séjour à Cortone ou à Foligno.

Rio appelle avec raison cette peinture « un des plus précieux produits de la miniature religieuse au moyen-âge. Que devait-ce donc être, quand tous ces compartiments étaient réunis, et qu'on avait devant les yeux, outre les peintures si naïves du gradin, les figurines non moins gracieuses de la corniche et les quatre figures de Saints réparties, deux à deux, de chaque côté du trône de la Vierge qui tient l'Enfant Jésus sur ses genoux, entre deux Anges qui lui présentent des corbeilles de fleurs ? Tout, jusqu'aux moindres détails, porte l'empreinte d'une imagination vraiment angélique.[1] »

Ces diverses œuvres expriment déjà admirablement le caractère de Fra Angelico ; ce sont, à notre connaissance, les seules qui soient restées en Ombrie et qui

[1] *De l'Art chrétien.* Paris, Retaux-Bray, 1874. Vol. II, p. 285.

aient été faites par lui dans cette période où, pour trouver la paix et la tranquillité, il dut quitter avec ses frères en religion les collines de Fiesole, son séjour de prédilection ; les seules qui nous rappellent son exil et où l'on puisse voir le début de sa carrière artistique.

FLORENCE - COUVENT DE S. MARC

LA MADONE À L'ÉTOILE

II.

FRA ANGELICO A FIESOLE.

[1418-1436.]

Pendant que Fra Angelico peignait en Ombrie la légende de la Vierge et celle de saint Dominique, Giovanni Dominici et le père Leonardo Dati, maître général de l'ordre, agissaient auprès de l'évêque de Fiesole et du souverain pontife Grégoire XII pour rentrer en possession du couvent fondé par Dominici. C'est seulement en 1418 que l'évêque de Fiesole fit droit à leur demande ; il y mit comme condition que les religieux dominicains lui feraient don d'un ornement sacré de la valeur de cent ducats ; cette somme, dit Marchese, fut prise sur l'héritage légué au couvent par le père de saint Antonin, qui mourut à cette époque.

Cette même année, un riche marchand de Florence ayant laissé aux religieux du couvent de Fiesole environ six mille florins, on décida de donner aux constructions des dimensions plus grandes. Après que l'on eut signé l'acte solennel de concession entière et sans réserve, le père général se hâta d'envoyer de Cortone au nouveau couvent quatre religieux. Nous ne voyons pas figurer parmi eux Fra Giovanni et Fra Benedetto. Cela ne veut pas dire que plus tard tous ceux qui avaient quitté Fiesole en 1409 n'y soient pas revenus ; et avec eux, par conséquent, notre grand artiste.

C'est dans le calme de ce couvent, dont un côté est tourné vers la pente des collines de Fiesole et voit les oliviers étendre sur l'azur du ciel leurs rameaux argentés, que Fra Angelico, plongé dans la prière et le travail, passa une grande partie de sa vie. Il resta à Fiesole jusqu'en 1436.

Il est impossible de dire avec certitude quelles sont celles de ses œuvres, offertes aujourd'hui à l'admiration publique dans les musées de Florence ou de l'étranger, qu'il exécuta pendant cette période de son séjour au couvent de Fiesole. Au nombre des premières il faut citer les trois petits reliquaires qu'on admire aujourd'hui au couvent de saint Marc. On y retrouve ces traits caractéristiques que nous avons déjà admirés dans les tableaux de Pérouse et de Cortone; la finesse et le soin de l'exécution témoignent

FLORENCE - COUVENT DE S. MARC

Cliché Alinari — B. Angelico p.

L' INCORONATION DE LA VIERGE

que le peintre n'a pas encore oublié sa première éducation artistique.

Les reliquaires (il y en avait quatre à l'origine) furent peints pour le frère Giovanni Masi, religieux du couvent de sainte Marie Nouvelle; ils représentaient le Couronnement de la Vierge, la Madone dite de l'Étoile et l'Adoration des Mages. Le Couronnement a été trop endommagé par de maladroites retouches, pour qu'on puisse aujourd'hui le juger avec conscience; c'est pour cela qu'un critique n'a point hésité à affirmer qu'il n'est pas de Fra Angelico. « On y voit, — écrit Cartier, — une pensée religieuse, un désir de suivre son modèle; mais toute la composition manque d'ordre et d'espace; les figures en sont lourdes, les poses embarrassées, les proportions courtes, les contours épais, et la peinture pénible.[1] »

Ce n'est pas absolument exact.

Naturellement si l'on compare ce petit reliquaire au grand Couronnement du Louvre, on trouvera que la composition manque non pas d'ordre, mais d'espace, parce qu'on retrouve ici la même disposition que dans les autres représentations analogues de l'artiste; les types de la Vierge et du Christ n'ont pas, il est vrai, cette grandiose simplicité que nous admirerons plus tard avec un sincère enthousiasme dans ses tableaux.

[1] *Vie de Fra Angelico,* p. 243.

Peut-être avons-nous sous les yeux la première pensée de l'artiste; cette pensée qui devait successivement se modifier jusqu'à atteindre les proportions qui nous ont valu le Couronnement du Louvre, et plus tard, le Couronnement d'un caractère vraiment céleste, qu'on admire à la Galerie des Offices.

Dans le petit tableau où est peinte la Madone dite de l'Étoile, on peut retrouver les mérites ordinaires de grâce et de noblesse particuliers à l'artiste. Les six anges en adoration dans le biais du cadre, et les deux anges assis en bas qui touchent les cordes de l'épinette, ne révèlent pas seulement toute l'habileté de Fra Angelico; on peut les compter, avec ceux du Tabernacle des Linaiuoli, au nombre des plus beaux et des plus célestes que son pinceau ait créés.

Le troisième petit tableau, divisé en deux parties, représente l'Adoration des Mages, et en haut, l'Annonciation. La Vierge a un livre sur les genoux; elle croise les bras sur la poitrine et avance la tête vers le céleste Messager qui s'incline devant elle. Mais les deux personnages, tout en conservant le sentiment propre de l'artiste, ont des proportions toujours exagérées. Le caractère des figures nous rappelle le tableau de Cortone sur le même sujet; le coloris émaillé et brillant ramène l'œuvre aux conditions et aux apparences d'une très élégante miniature. Dans l'Adoration des Mages, la Vierge présente les mêmes défauts de pro-

FLORENCE - COUVENT DE S. MARC

Cliché Alinari B. Angelico p.

L'ANNONCIATION ET L'ADORATION DES MAGES

portion; mais dans les personnages des rois et des gens de leur suite, il y en a quelques-uns d'une élégance et d'une perfection vraiment exceptionnelles; et l'ensemble de la scène peut être mis au rang des ouvrages les plus gracieux et les plus élégants qui nous soient restés du grand artiste.

A la Pinacothèque du Vatican il y a un tout petit tableau représentant la Vierge trônant au milieu des anges, avec l'Enfant Jésus assis sur son bras gauche. De la main droite elle tient une rose, et à ses pieds, à genoux, on voit saint Dominique et sainte Catherine. M. Cavalcaselle suppose qu'on peut retrouver dans ce tableau le quatrième reliquaire qui fut dans le principe à sainte Marie Nouvelle: ne serait-il pas, plutôt, le charmant petit tableau où Fra Angelico a représenté la mort et l'Assomption de la Vierge et que M. Helbig a publié dans la *Revue de l'Art chrétien?* (1894, p. 370).

C'est également à Fiesole qu'il peignit les tableaux pour son église, le Tabernacle de la Corporation des Linaiuoli et quelques fresques du couvent, de ce couvent qui lui était si cher. Que de souvenirs, en effet, pleins

de mélancolie et de douceur ce couvent n'éveillait-il pas en son âme! Qu'il songeât au jour où il en franchissait le seuil pour la première fois avec son frère Benedetto pour y prononcer ses vœux, ou qu'il revînt par la pensée aux malheureux évènements qui avaient suivi son arrivée et qui les avaient forcés, ses frères et lui, à l'abandonner; tout l'attachait intimement à ces lieux.

Dans l'ancien réfectoire, Angelico peignit de grandeur naturelle un Christ en croix; à ses pieds, saint Dominique à genoux embrasse d'un geste plein de passion le bois de la croix; sur les côtés, la Vierge et saint Jean l'Évangéliste. Mais le personnage du Saint fondateur de l'ordre ne peut pas être considéré comme l'œuvre de Fra Angelico; il aura été ajouté après coup, ou bien il aura subi une restauration maladroite d'une main inexpérimentée. Aujourd'hui, la peinture, détachée de la muraille, se trouve au Musée du Louvre; elle est abimée en beaucoup de ses parties; elle a perdu la délicatesse de son coloris; le fond est endommagé; il n'y a de convenablement conservé que les personnages du Sauveur et de la Vierge.

L'autre fresque, peinte dans l'ancien Chapitre, et plus

tard détachée elle aussi de la muraille, est actuellement à Pétersbourg, dans la Galerie de l'Ermitage ;[1] elle représente la Vierge assise avec l'Enfant Jésus sur les genoux, entre saint Dominique et saint Thomas d'Aquin. Tous ces personnages portent les traces d'une restauration maladroite ; les contours ont été repassés et les vêtements refaits. Elle est moins déparée par les retouches, mais toujours réduite dans des conditions déplorables, la peinture de la sacristie du couvent qui représente le Christ crucifié. Le Rédempteur a la tête inclinée perpendiculairement sur la poitrine, les bras étendus et raidis, les jambes courbées en arc vers la droite. Il a sur la tête la couronne d'épines, et derrière, une grande auréole ; mais la tête est petite ; et le visage, d'un détail maigre, n'a pas cette intensité d'expression que Fra Angelico a su mettre plus tard dans d'autres sujets de même nature.

Il peignit aussi à saint Dominique de Fiesole le tableau du maître-autel. « Ce tableau, — dit Vasari, —

[1] Elle fut enlevée un an avant que les frères ne reprissent possession du couvent, et vendue au comte Capponi, qui la céda au grand-duc Serge de Russie pour la Galerie de Pétersbourg.

sous prétexte qu'il semblait se détériorer, a été retouché par d'autres artistes et gâté. Mais la prédelle et le tabernacle du saint Sacrement sont mieux conservés; et les innombrables petits personnages qui apparaissent dans une gloire céleste sont si beaux et semblent si bien des hôtes du paradis, que l'on ne peut se rassasier de les regarder quand on s'en est approché.[1] »

Ce tableau, placé aujourd'hui dans le chœur, présente au milieu la Vierge avec son Fils; elle est assise sur un trône; tout autour, six anges dans l'attitude de l'adoration; sur le devant, deux anges agenouillés tiennent deux vases dans leurs mains. On voit à ses côtés: à gauche, saint Thomas et saint Pierre; à droite, saint Dominique et saint Pierre martyr. Les retouches dont parle Vasari furent faites en 1501 par Lorenzo di Credi. C'est alors que le tableau fut réduit avec un cadre de cette époque. On en trouve le témoignage dans la chronique manuscrite du couvent de Fiesole, conservé dans les *Memorie* de Marchese.[2] Mais, depuis lors, ce tableau a subi d'autres atteintes bien plus graves. Aux petits personnages des pilastres, on en a substitué d'autres enlevés à un cadre plus ancien; au lieu des trois histoires du gradin, on a mis de lourdes et grossières copies; et peut-être qu'avec le gradin on

[1] Vol. II, p. 510.
[2] Vol. I, p. 297.

vendit aussi le Tabernacle.[1] Le gradin se trouve aujourd'hui à la Galerie Nationale de Londres; il est divisé en trois compartiments: au centre, le Christ, vêtu de blanc, la main droite levée dans un geste de bénédiction, un étendard à la main gauche. A ses côtés, une foule d'anges; les uns jouent de la trompette; les autres, de divers instruments; quelques-uns ont une attitude de profonde vénération; tous ont des

GRADIN DE LA GALERIE NATIONALE DE LONDRES.

vêtements aux couleurs pures et brillantes, avec des ailes d'azur, légèrement semées d'or. Sur les côtés, à gauche, de nombreux personnages de Saints, debout ou à genoux, en adoration; des Patriarches, des Évêques, des Frères et des Martyrs, chacun avec son emblème particulier; à droite, de nombreuses Saintes, toutes à genoux. Au second plan, une file de Saints;

[1] Vasari, vol. II, p. 510, note 1.

en haut, le roi David, saint Jean Baptiste, le prophète Jérémie, Zacharie et Habacuc. Les visages sont peints

GRADIN DE LA GALERIE NATIONALE DE LONDRES.

avec une grande délicatesse et un soin infini; il y a une grande vivacité dans les traits, mais quelque chose de maniéré dans l'expression.

GRADIN DE LA GALERIE NATIONALE DE LONDRES.

Les traits et l'expression de quelques-unes des Saintes sont pleins de grâce; ceux des Saints ont aussi souvent

une grande dignité. A cet égard, bien que l'œuvre soit de proportions beaucoup plus petites, on constate un progrès sensible sur les conceptions d'Orcagna.

La plupart des draperies sont rendues avec un coloris très fin ; les tons en sont si délicats et si judicieusement combinés que nulle part ils ne paraissent ni crus, ni riches à l'excès ; l'or du fond répandu sur tout le tableau contribue à donner à l'ensemble une grande harmonie. Dans les tableaux qui sont placés aux deux extrémités de la prédelle, est représentée la Confrérie des Dominicains, avec leurs vêtements blancs et leurs manteaux noirs.

Cette œuvre délicieuse, qui provoqua la sincère admiration de Vasari, ne compte pas moins de deux cent soixante-dix figures: elle peut être considérée justement comme une des perles de la collection de Londres. Exécutée avec tout le fini d'une peinture de missel, elle resplendit d'un coloris éclatant, mais fondu; un souffle de piété profonde pénètre tout; c'est à un degré éminent la caractéristique du peintre.[1]

[1] *Tableaux de la Galerie Nationale de Londres,* description de C. L. Eastlake, fasc. I, p. 10.

Il semble que Fra Angelico se soit encore surpassé dans le tableau représentant l'Annonciation, que Vasari vit dans une chapelle de la même église. « Il est de sa main, — écrit-il, — le tableau qui représente l'Annonciation. Les traits de l'Archange respirent la piété; d'une finesse achevée, ils n'ont vraiment rien d'humain ; ils révèlent un hôte du Paradis. Dans le fond du paysage, on aperçoit Adam et Ève qui furent la première cause de l'Incarnation du Rédempteur.[1] »

Ce tableau (acheté en 1611 par le Duc Marie Farnèse) se trouve aujourd'hui au Musée de Madrid. La Vierge est assise, à droite, sous un élégant portique soutenu par de légères colonnes. Elle incline légèrement la tête vers l'Ange; c'est la même attitude que dans le tableau de Cortone et dans la fresque du couvent de saint Marc. Elle a un livre sur les genoux, et elle croise les bras sur sa poitrine. L'Ange, aux ailes d'or et à la robe aux tons roses, croise ses bras

[1] Vasari, vol. II, p. 510.

PARIS - MUSÉE DU LOUVRE Gothic Arch.

Cliché Braun Clément et Cie. Bernach Paris

B. Angelico p.

LE COURONNEMENT DE LA VIERGE

dans la même attitude ; il se présente dans une pose de vénération ; et, comme dans le tableau de Cortone, il inonde tout autour de lui de rayons de lumière. Dans l'angle supérieur du tableau, à gauche, la main du Père Éternel lance des rayons de lumière, au milieu desquels on aperçoit le symbole du Saint Esprit. Dans le fond, comme à Cortone, Adam et Ève sont chassés du Paradis terrestre.

Sur la prédelle, on voit quelques admirables scènes, telles que le Mariage de la Vierge, la Visitation, l'Adoration des Mages, la Circoncision, la Mort de la Vierge.[1]

« Mais s'élevant au-dessus de toutes ses œuvres, Fra Giovanni se surpassa lui-même et déploya son talent le plus parfait et toute la possession de son art dans un tableau de la même église, près de la porte en entrant, à gauche. Il représente Jésus Christ couronnant la Sainte Vierge au milieu d'un chœur d'Anges : au-dessous, une multitude de Saints et de Saintes, en

[1] Ce précieux tableau fut cédé au Musée, en 1861, par le couvent des Reali Scalzi à l'instigation de Don Federigo de Madrazo. *Catalogue du Musée de Prado,* par Don Pedro de Madrazo, 1889, p. 19.

si grand nombre, si admirablement faits, avec des attitudes et des airs de tête si variés qu'on éprouve à les regarder un plaisir et une douceur infinis. Il semble que ces bienheureux esprits ne puissent être autrement dans le ciel ; ou pour mieux dire, s'ils avaient un corps, ils ne pourraient être autrement.

» Car non-seulement les Saints et les Saintes de ce tableau sont pleins de vie, et ils ont un air merveilleux de délicatesse et de douceur ; mais on dirait que le coloris de l'œuvre tout entière est de la main d'un saint ou d'un ange sorti de leurs rangs. Aussi est-ce avec raison que ce bon religieux fut toujours appelé Fra Angelico. Les scènes représentées sur la prédelle, empruntées à la vie de la Vierge et de saint Dominique, sont en leur genre divines. Je déclare en toute sincérité que je ne vois jamais ce tableau sans le trouver toujours nouveau ; et quand je m'en sépare, je ne suis jamais rassasié d'en jouir.[1] »

Ce tableau est aujourd'hui à Paris au Musée du Louvre ; il fut pris à Fiesole pendant l'invasion française de 1812.

Sous un riche baldaquin, aux colonnes incrustées, aux tentures de brocart, le Rédempteur assis sur un trône pose la couronne sur la tête de sa Mère, prosternée devant lui, les mains croisées sur la poitrine.

---

[1] Vasari, vol. II, p. 511.

Autour d'eux, les Anges font retentir les airs du son de leurs instruments et de leurs chants. Rangés en cercle, un grand nombre de Saints et de Saintes sont les uns debout, les autres agenouillés ; leurs regards fixes, leur visage en extase, révèlent l'intime joie qui les pénètre en présence de cette divine splendeur. Au rang des Saints sont les grands personnages de l'ordre, religieux, évêques et empereurs. A droite, au milieu des Saints, agenouillée, sainte Agnès presse avec tendresse le petit agneau sur son sein ; sainte Catherine tient la roue, instrument de son supplice et la palme ; sainte Ursule porte la flèche qui l'unit dans la mort à son divin époux ; sainte Cécile a la tête couronnée de fleurs, et sainte Marie Madeleine, vue de dos, a les cheveux épars sur les épaules et un vase de parfums à la main gauche.

Du côté opposé, saint Dominique avec le lys et un livre ouvert ; saint Augustin, saint Benoît, saint Antoine et saint François. Au premier plan, saint Louis, avec la couronne fleurdelysée, s'entretient avec saint Thomas, et saint Nicolas s'appuie des deux mains sur sa crosse pastorale.

« C'est une composition savante, admirablement pondérée, dans laquelle la solennité du style n'exclut nullement l'exubérance de la vie, ni l'infinie variété des idées. Les corps sont presque diaphanes, les têtes éthérées ; l'atmosphère et la lumière ont quelque chose

de surnaturel. Jamais la matière n'a été subjuguée à ce point. Les couleurs vives et entières — parmi elles le bleu et le carmin dominent — brillent d'un éclat particulier.[1] »

Dans la prédelle sont représentés les épisodes les plus connus de la vie de saint Dominique ; mais, dans la partie centrale, on voit le Christ sortant du tombeau entre la Vierge et saint Jean. Les compositions sont toutes exécutées avec cet amour et ce fini qui étaient le propre de l'artiste ; mais toutes ces petites scènes, comme le tableau lui-même, ont toutes été plus ou moins détériorées, et elles ont souffert ; encore scènes et tableau ont-ils été récemment l'objet de restaurations.

Un tableau représentant le même sujet, aujourd'hui à la Galerie des Offices à Florence, peint par Fra Angelico pour l'église de sainte Marie Nouvelle, est encore plus aérien et plus céleste ; c'est un vrai chef-d'œuvre de sentiment et d'expression mystique.

[1] Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance. — Les Primitifs*, p. 653-658.

FLORENCE - GALERIE DES OFFICES

Cliché Alinari B. Angelico p.

LE COURONNEMENT DE LA VIERGE

Ici encore Fra Angelico ne s'est pas écarté du caractère traditionnel dans un pareil sujet; mais de quelle vie nouvelle ne s'est-il pas animé! Quel charme poétique n'a-t-il pas su répandre dans cette création!

Ses prédécesseurs reproduisent, avec de légères variantes, le modèle fourni par Giotto. L'illustre peintre florentin a rendu la scène dans sa réalité la plus simple; en haut, dans la partie centrale, apparaît le Rédempteur qui pose la couronne sur la tête de la Vierge; près de lui, la Vierge, les mains croisées sur la poitrine, incline la tête pour recevoir l'hommage de son Fils. Mais on ne voit rayonner sur son visage aucune expression d'allégresse ni de joie; modeste, humble au sein d'une si grande gloire, elle tient les yeux baissés, comme si elle n'osait contempler le Rédempteur. Sur les côtés, disposés en ordre symétrique, des Anges et des Saints remplissent le fond du tableau, la tête inclinée dans un mouvement d'admiration et d'extase; mais dans des attitudes dont la symétrie trop exacte touche à la monotonie. Puis, ce seront des Saints, tantôt au pied du trône, agenouillés, tantôt sur les côtés, debout, sur les volets des tryptiques et s'inclinant devant la Mère glorieuse.

Fra Angelico reprend sans doute le motif principal; mais il l'enrichit et le développe dans une conception nouvelle et plus ample; et il l'anime d'une tout autre vie; il donne au visage de la Vierge une expression

de douceur infinie. Ici, elle ne tient pas son regard abaissé; l'artiste lui fait contempler son Fils avec amour; elle jouit avec lui de l'hommage qu'ils reçoivent l'un et l'autre. Ce n'est plus, aux yeux de l'artiste, une scène terrestre; non, ce couronnement divin ne saurait plus être une représentation de la réalité humaine! il la dépasse et la transfigure!

Au centre du tableau de la Galerie florentine, en haut, le Rédempteur étend la main droite pour ajouter une pierre précieuse éclatante à la couronne de la Vierge. Du groupe part une lumineuse traînée d'or, épandue sur le tableau et formant le fond de la peinture; c'est un véritable flot de lumière resplendissante, sur laquelle se détachent des groupes d'anges occupés à jouer de toute sorte d'instruments, ou formant des chœurs de danse en se tenant par la main. Plus bas, deux anges, plongés dans une adoration profonde, laissent échapper de leurs encensoirs des nuages d'encens; deux autres tirent de la harpe de célestes mélodies.

Dans la partie inférieure du tableau, un grand nombre de Saints et de Saintes semblent éprouver une joie infinie en contemplant cette vision et en écoutant ces sons célestes; on voit éclater sur leurs visages une expression d'enchantement et de plaisir ineffable.

« L'éloquence la plus déliée, — écrit Marchese, — arriverait, je crois, malaisément à rendre raison de l'impression produite par ce tableau. Le cœur a un langage

auquel la parole humaine ne satisfait pas toujours; et nous ne pouvons jamais contempler ce tableau sans nous sentir envahis de la passion du ciel.[1] »

M. Müntz écrit de son côté : « Rarement effet plus grandiose a été obtenu avec des moyens plus simples. Prises individuellement, les figures paraissent vraiment transfigurées; l'âme perce à travers l'enveloppe terrestre. Les têtes blondes, rondelettes, d'une grâce et d'une fraîcheur indicibles, font penser à la primitive École de Cologne. Ne serait-ce pas devant elles que Michel-Ange a formulé cette belle pensée : « Il faut » que ce bon moine ait visité le Paradis et qu'il lui » ait été permis d'y choisir ses modèles ? » Chez les Saintes, le type atteint à la perfection; chez les Saints, il manque peut-être un peu de force. La transparence et l'éclat de l'atmosphère qui enveloppe la scène ont quelque chose de magique; c'est bien là cet « éther » dont Virgile parle dans sa description des Champs-Elysées : « Là un air plus pur est répandu sur les campagnes et les revêt d'une couleur de pourpre »

Largior hic campos æther et lumine vestit
Purpureo.[2] »

[1] Marchese, vol. I, p. 308.
[2] Müntz, ibid., p. 658.

Parmi les œuvres que Fra Angelico peignit pendant son séjour au couvent de Fiesole il faut citer encore les différentes représentations du Jugement dernier.

L'inspiration du sujet dérive directement de la fresque d'Orcagne, à sainte Marie Nouvelle ; seulement Fra Angelico a créé un Paradis trop exclusivement modelé sur la vie monastique. « L'idéal de sa pensée, — a écrit justement M. Reymond, — est un jeune néophyte tout absorbé dans la prière, un être contemplatif, renonçant à la vie terrestre, abdiquant sa qualité d'homme pour ne songer qu'à la vie future. Orcagna, au contraire, rêve un idéal fait de tout l'épanouissement de la vie humaine, et l'on peut dire que les êtres dont il peuple le Paradis sont bien vraiment des corps glorieux.[1] »

C'est pour les Camaldules de sainte Marie des Anges qu'il peignit le Jugement qui est aujourd'hui dans la *Galleria antica e moderna* de Florence. « Dans ce tableau, — dit Vasari, — avec une admirable observation, il a fait les bienheureux très beaux, remplis d'une

[1] M. Reymond, *La Sculpture florentine*. Florence, Alinari, 1897, p. 152.

Consumption figures unusual.

FLORENCE - GALERIE ANTIQUE ET MODERNE

LE JUGEMENT DERNIER

allégresse et d'une joie céleste; les damnés prêts à subir les peines de l'enfer, marqués des signes divers de la laideur et portant sur leur front l'empreinte de leur péché et de leur condamnation. On voit les bienheureux, avec quelque chose de céleste, franchir en dansant la porte du Paradis; et les damnés entraînés par les démons vers l'Enfer pour y subir les peines éternelles.[1] »

La manière de concevoir le sujet est conforme à la tradition artistique. En haut, le Rédempteur, qui de la main droite appelle à lui les élus, tandis qu'il abaisse la main gauche contre les réprouvés; autour de lui, huit têtes de chérubins ailés; et formant couronne, des Anges agenouillés, les mains jointes ou croisées sur la poitrine dans un acte d'adoration ou de prière; groupe admirable de grâce et de splendeur.

A droite, la Vierge vêtue de blanc, croise les bras sur la poitrine et s'incline doucement; à gauche, saint Jean Baptiste, les mains jointes dans un geste de prière; sur les côtés, les Patriarches, les Apôtres, les Prophètes, et aux extrémités, saint Dominique et saint François. Aux pieds du Christ, un ange soutient la Croix; à travers les airs, deux autres anges font éclater le son des trompettes en se tournant vers les morts que l'on voit, dans le bas, se dresser hors de leurs sépulcres découverts.

En bas et à gauche, les démons entraînent les ré-

[1] Vol. II, p. 515.

prouvés vers l'Enfer; à droite, les élus tournent vers le Rédempteur un regard plein d'amour et de vie; et pénétrés d'allégresse, ils fraternisent avec le ciel et goûtent aux célestes récompenses. Il est vraiment céleste, le coin des bienheureux, baigné d'or, inondé de ruissellements de clarté, orné de la triomphante parure des plus belles fleurs qui se dressent dans la haute verdure du pré. L'éclat de la nature en fête s'allie admirablement à la joie des élus.

Ed in quel mezzo, con le penne sparte
Vidi più di mille angioli festanti,
Ciascun distinto e di fulgore e d' arte.

Vidi quivi a' lor giuochi ed a' lor canti
Ridere una bellezza, che letizia
Era negli occhi a tutti gli altri santi.

La divine composition de Fra Angelico n'est pas indigne des vers du divin poète; sur elle se répand en ondées, comme dans le *Paradis* de Dante,

Luce intellettual piena d'amore,
Amor di vero ben pien di letizia,
Letizia che trascende ogni dolzore.

En même temps que les vers de Dante, d'autres vers purent bien s'offrir à la pensée de Fra Angelico, tandis qu'il cherchait à rendre par le pinceau la danse des bienheureux; c'est une hymne sacrée qui est attribuée à Iacopone da Todi. Qu'il soit, ou non, de lui, ce chant exprime d'une façon populaire cette céleste farandole des Saints.

Una rota si fa in cielo
Di tutti i Santi in quel giardino,
Là ove sta l'amor divino
Che s'infiamma de l'amore.

In quella rota vanno i Santi
Et li angiol' tutti quanti;
A quel Sposo van davanti:
Tutti danzan per amore.

Dans le ciel tous les Saints font une ronde, dans ce jardin embrasé d'amour, où siége l'Amour divin.

Dans cette ronde vont les Saints; dans cette ronde, tous les Anges; ils vont au-devant du divin Époux, et tous dansent dans un élan d'amour.

In quella corte è un' alegreza
D' un amor dismisuranza:
Tutti vanno ad una danza
Per amor del Salvatore.

Son vestiti di vergato,
Bianco, rosso e frammezzato:
Le ghirlande in mezzo el capo:
Ben mi pareno amatori.

Tutti quanti con ghirlandi,
Paren giovin' de trent' anni:
Quella corte se rinfranchi,
Ogni cosa è piena d'amore.

Le ghirlande son fiorite
Più che l' oro son chiarite:
Ornate son di margarite,
Divisate di colore, ecc.

Dans cette cour, c'est une allégresse, un déploiement extrême d'amour; tous prennent part à cette danse par amour pour le Sauveur.

Ils sont vêtus d'étoffes aux couleurs variées, blanches, roses et bigarrées; sur la tête ils ont des guirlandes; on dirait des amoureux.

Et tous avec leurs guirlandes, on les prendrait pour de jeunes hommes de trente ans; cette cour est pleine de vie; toute chose y déborde d'amour.

Les guirlandes sont faites de fleurs, elles sont plus brillantes que l'or, ornées de perles, de couleurs bigarrées.

En haut de la Jérusalem céleste, se répandent des rayons de lumière dorée, et les deux anges qui se disposent à franchir la porte ont l'air plus aérien et plus lumineux que la suite du cortége; on dirait des esprits légers et resplendissants.

La représentation de l'Enfer est moins originale, parce qu'elle s'inspire en grande partie de la fresque du Camposanto de Pise. Il n'y a pas seulement la

L'ENFER DU CAMPOSANTO DE PISE.
Partie supérieure.

même division en cercles ; mais encore la répétition des motifs de la fresque. La seule variante digne de remarque c'est que le personnage de Lucifer occupe, non pas le centre, mais le fond du tableau. Chez Fra Angelico également, en haut, et dans la même attitude que l'*Eriton cruda, che richiamava l'ombre a'corpi sui,* du Camposanto de Pise, on voit un personnage enlacé par un serpent et tenant une banderole à la main. Près de lui, un simoniaque avec les entrailles

arrachées, dans une attitude identique à celle de l'Enfer de Pise. Il est aussi inspiré par la fresque, ce personnage vu de dos qu'un démon soulève pour le jeter dans la gueule grande ouverte d'un horrible monstre. Ainsi les cercles et les damnés qui les remplissent sont des répétitions; mais avec moins d'art et de caractère qu'il n'y en a dans la fresque du Camposanto. A gauche, les lâches; près d'eux, les paresseux; au-dessous, dans deux cercles, les colères et les gourmands; enfin les luxurieux et les avares.

La pauvreté de la conception de cet Enfer n'est compensée en aucune façon par ces mérites d'une exécution achevée qui distinguent d'ordinaire Fra Angelico. On dirait que l'artiste, dans des conditions de sujet qui faisaient violence à son caractère, condamné à peindre les laideurs et les tourments de l'Enfer, se soit hâté de traiter cette partie pour s'échapper au plus vite. La représentation des damnés est froide, la lutte avec les démons, qui à Pise et ailleurs est si vive, dans le Jugement de Fra Angelico est rendue avec un art exagéré et insignifiant. En somme, cette partie du tableau est vide; et cela nous confirme dans ce que nous avons dit au début sur le caractère artistique du peintre. Marchese a eu bien raison d'écrire: « La forme des démons trouvée par Angelico est étrange et bizarre; il faut avouer qu'en cela l'art et la conception lui ont fait défaut, et que cette partie du

tableau est de beaucoup inférieure au reste pour le dessin et pour l'exécution.[1] »

Il y a une autre représentation du Jugement dernier à la Galerie Corsini à Rome, dans le triptyque sur les côtés duquel sont représentées l'Ascension et la Descente du Saint Esprit. Mais la scène est conduite avec beaucoup de simplicité; il est aujourd'hui difficile de juger de la valeur de cette peinture, à cause des retouches et des vernis superposés qui la défigurent.

Le Sauveur, assis sur des nuages, pose la main gauche sur un livre ouvert qu'il tient appuyé sur ses genoux; de la droite levée, il maudit les pécheurs, dans un mouvement qui rappelle celui du Christ dans le Jugement du Camposanto de Pise. Sur les côtés, des groupes d'Anges, d'Apôtres et de Saints; en bas, les élus, à droite comme toujours; à gauche, les réprouvés. « Dans le tableau de la Galerie Corsini, — écrit M. Venturi, — la scène est encore réduite par les dimensions étroites du tableau du milieu du triptyque. Que ce soit une réduction de compositions précédentes, cela résulte,

[1] Vol. I, p. 281.

jusqu'à l'évidence, de ce fait que certains anges qui couronnent le tableau dans le haut, ne sont vus par en bas que jusqu'à mi-corps.

» La représentation des élus, pleins d'amour, en extase, beaux, avec de petites flammes, des étoiles, des fleurs sur leurs vêtements, est ici encore sublime, comme dans d'autres compositions semblables de Fra Angelico. Au contraire, la représentation des réprouvés, au nombre desquels on voit quelques frères franciscains, est quelque peu puérile; surtout, par exemple, ces démons à face de chat ou de chacal, aux yeux et à la bouche rouge, avec un corps tout noir et des pieds ornés de griffes.

» Comme il y a plus de beauté dans la note claire et joyeuse du coloris de ces personnages qui se tiennent debout près d'une porte, au côté droit du tableau! Comme on reconnaît mieux l'âme si douce de l'auteur dans les figures des bienheureux aux yeux clairs, dont la pupille brille fixement sous de légers sourcils![1] »

On voit au Musée de Berlin un autre tableau sur le même sujet, avec une représentation analogue à bien des égards; il vient de la Galerie de lord Dudley à Londres. « Parmi les nombreuses peintures du pieux moine, — écrit M. Bode, — il y en a une qui éclipse toutes les autres: c'est le *Couronnement de la Vierge* aux Offices. (Nous en avons déjà parlé en la com-

[1] *Le Gallerie Italiane*, vol. II. — *La Galleria nazionale di Roma*, p. 89 et suiv.

parant avec celle du Louvre.) Une beauté extraordinaire de béatitude, un suprême degré de grâce unie à l'expression d'une extrême piété forment ici un ensemble harmonieux auquel il ne manque rien. Les rayons dorés d'une lumière céleste, brillant du plus magnifique éclat, pénètrent de leur chaude clarté toute la scène, tandis que les mouvements des saints et des anges, l'expression de leurs yeux, de leurs visages reflètent de divines pensées et l'image d'une paix éternelle. Le *Jugement dernier* de Berlin, aussi parfait pour le dessin et pour la couleur que le *Couronnement* de Florence et également bien conservé, doit cependant lui céder le pas au point de vue de la façon dont le sujet est composé.

» Le fait d'avoir représenté le Jugement dernier sur trois panneaux dans lesquels plusieurs parties ont été traitées sur une autre échelle,[1] nuit, dans une certaine mesure, à l'effet d'ensemble, de même que la représentation de l'enfer placée dans le lointain. Mais, ceci mis à part, cette peinture n'est pas de beaucoup inférieure au *Couronnement de la Vierge,* et elle est supérieure au *Jugement dernier,* qui est à l'Académie de Florence, ainsi qu'à celui de la Galerie Corsini, à Rome. La figure du Créateur manque un peu de caractère, mais les

[1] Cavalcaselle (*Storia della Pittura,* vol. II, p. 394) affirme que le tableau a été altéré dans sa forme et gâté par une restauration et des retouches.

phalanges célestes n'en ont que plus de grâce, notamment celle des bienheureux qui traversent des prairies parsemées de fleurs pour arriver, conduits par des anges, au Paradis. On y trouve la preuve que l'âme mystique du moine n'était pas toujours étrangère aux luttes de l'esprit de parti. Dans le cercle des bienheureux qui vont au Paradis il n'y a que des moines de l'ordre auquel appartenait le peintre, celui des Dominicains, tandis que l'enfer est rempli de Franciscains. Parmi les bienheureux on remarque un cardinal dominicain, qui a auprès de lui un pape vu de dos. La façon dont saint Antoine appelle l'attention d'un saint d'un autre ordre sur ce groupe nous donne bien à entendre que nous devons voir dans ce cardinal la personne qui a commandé le tableau.[1] »

Un autre Jugement dernier figura sur un des trente-cinq petits tableaux qui ornaient les panneaux de l'armoire à argenterie de la chapelle de l'Annunziata. Nous parlerons plus tard de ces petits tableaux que l'on date généralement du séjour de Fra Angelico à Fiesole, mais

[1] *Gazette des beaux arts,* 1888. W. Bode, *La Renaissance au Musée de Berlin;* IV, *Les Peintres florentins du XVe siècle,* p. 473.

qui furent peints, nous le verrons, longtemps après. Rappelons d'abord qu'en 1432, il peignit une *Annonciation* pour l'église de saint Alexandre à Brescia ; on veut retrouver cette œuvre dans le tableau qui est aujourd'hui sur un autel, à droite, en entrant dans l'église. Mais, à bien observer cette peinture, il ne viendrait jamais à la pensée de l'attribuer à notre artiste, tant elle a été défigurée par des restaurations; c'est même déjà beaucoup d'admettre qu'elle soit vraiment de Fra Angelico. On dirait qu'un modèle étranger a servi au peintre chargé de la restauration, pour repasser les traits de l'Ange et la figure de la Vierge.[1]

Le 11 juillet de l'année suivante, fut signé entre Fra Angelico et l'Art des Linaiuoli un contrat relatif au tabernacle, dont ceux-ci avaient demandé le dessin à Lorenzo Ghiberti. « On a traité, dit l'acte, avec

[1] Cavalcaselle, *Storia della Pittura,* II, p. 369, note 2. — M. Venturi estime que cette peinture « se rapproche plutôt de l'art de Gentile da Fabriano. » Voir *Les Vies* de Vasari, I, Gentile da Fabriano et Pisanello, Florence, Sansoni, 1897, p. x. — Morelli croit voir dans le tableau la manière d'Iacopo, père de Jean et Gentile Bellini. Pour nous, il suffit d'établir que le travail n'est pas d'Angelico.

LA VIERGE DES LINAIUOLI.
Galerie des Offices.

Fra Guido, dit Fra Giovanni, de l'ordre de saint Dominique de Fiesole, pour qu'il peigne avec tout son art et son talent un tabernacle de Notre-Dame dans le dit Art, peint en dedans et en dehors de couleurs or et argent variés, les meilleurs et les plus fins qui se puissent trouver ; pour le tout, pour sa peine et sa main d'œuvre, il est fait prix de cent-quatre-vingt-dix florins d'or, ou moins suivant sa conscience, et avec les personnages qui sont sur le dessin. »

Le tableau que l'on admire aujourd'hui à la Galerie des Offices, où il fut porté en 1777, est trop universellement connu pour qu'il soit nécessaire d'en donner une description minutieuse. La Vierge est sur un trône avec l'Enfant, entourée de douze anges, les plus beaux, les plus élégants, les plus célestes que Fra Angelico ait jamais peints ; sur les panneaux, intérieurement, saint Jean et saint Marc ; extérieurement, saint Pierre

et saint Marc; ce dernier étant, on le sait, le protecteur de l'Art des Linaiuoli, on voulait, dit Marchese, avoir toujours son image sous les yeux, que le tabernacle fût ouvert ou fermé.

SAINT MARC ÉVANGÉLISTE.

SAINT JEAN BAPTISTE.

Dans ce travail, Fra Angelico montra une fois de plus l'affinité de sa manière avec celle de Giotto et d'Orcagna ; mais les personnages, avec une tête large et traités comme des miniatures agrandies, ont fini par être insignifiants; et précisément par excès de conscience dans une exécution toute superficielle, ils sont froids et vides. Ainsi la tête de la Vierge manque d'expression; tandis que les anges peints dans le biais du cadre, qui jouent de la trompette, du psalterion, du tambour et d'autres instruments, ont une telle douceur de sentiment qu'on dirait vraiment qu'ils sont *piovuti dal cielo.*

III.

FRA ANGELICO A FLORENCE.

[1436-1445.]

AU COUVENT DE SAINT MARC.

Fra Angelico was at church of St. George in Florence from July to Jan 1436-1437. At least his brother Dominicans were there at that time. Where else in F.A. do we find St. George? Nowhere. Why was this Baston work not done then? Anatomy of child is still stiff and poorly handled. There is small Renaissance detail of architecture. No attempt at perspective. Lack of Cosmos & Damian.

Same type again in corridor of San Marco, Virgin & Sts St. John, Th. Aquinas, Lawrence, & P. Martyr. Mark, Cosmos, Damian Dominic. of Development of Renaissance background. Not so well developed in the altar piece.

Between the altar piece & the corridor works I would place the Annalena Madonna. of Development of Renaissance backs.

Lack of angels eliminates chance of placing the Annalena before the altar piece. Maybe before Baston one.

Last of all, a very fully developed work - Ren. backs etc. the Tableau of the [illegible] Granchiose simplicity.

VASARI raconte que les Dominicains de Fiesole ayant reçu en don l'église de saint Georges, à Florence, n'y séjournèrent que du milieu de juillet à la fin de janvier environ. « Côme de Médicis et son frère Laurent avaient en effet obtenu pour eux du pape Eugène IV l'église et le couvent de saint Marc, où étaient avant eux les moines de saint Sylvestre; on donna en échange à ceux-ci l'église de saint Georges. Les Dominicains, profondément attachés à la religion, au service et au culte divin, décidèrent de refaire le couvent entièrement à neuf, sur les plans et les dessins de Michelozzo, dans des conditions d'étendue et de magnifi-

cence qui devaient leur assurer toutes les commodités d'installation désirables.[1] »

Ce fut en 1436, que dans la pompe d'une fête solennelle, les pères dominicains accompagnés des trois évêques de Tarente, de Trévise et de Parenti, précédés des massiers de la Seigneurie envoyés à cet effet avec tout l'appareil possible, firent leur entrée à saint Marc. Frère Cipriano de Florence, vicaire général de la nouvelle congrégation de l'observance, en prit possession au nom de son ordre.[2]

« On s'occupa tout d'abord, — dit le biographe d'Arezzo, — de la partie du couvent qui est au-dessus du vieux réfectoire, vis-à-vis des écuries du Duc ; on fit là vingt cellules ; on couvrit, on fit au réfectoire le gros œuvre de charpente, et on mit cette partie dans l'état où elle est encore aujourd'hui.[3]

» On fit ensuite la bibliothèque, longue de quatre-vingts *braccia*,[4] large de dix-huit, toute en voûte dessus et dessous, avec soixante-quatre meubles en bois de cyprès, pleins de très beaux livres. Puis, on s'occupa d'achever le dortoir, en le ramenant à la forme d'un carré, enfin le cloître et toutes les belles chambres du couvent. On peut regarder ce couvent comme le mieux

[1] Vol. II, p. 440.

[2] Richa, *Le Chiese fiorentine*, vol. VII, p. 117.

[3] En octobre 1438, les frères de saint Marc demandèrent un secours pour reconstruire le dortoir détruit par un incendie (Gaye, I, 553).

[4] Le *braccio* de Florence était de 0^{m}, 583.

compris, le plus beau et le plus commode qu'il y ait en Italie ; et on doit ces avantages au talent et au zèle de Michelozzo qui l'acheva en 1452.[1] On dit que Côme dépensa pour cette œuvre trente-six-mille ducats ; et que tout le temps que dura la construction, il donna annuellement aux frères trois-cent-soixante-six ducats pour leur entretien.[2] »

En 1439, deux ans après le commencement de la construction, la grande chapelle fut achevée ; on commença les travaux de restauration et d'embellissement de l'église, qui dut être terminée en 1441.

C'est probablement pendant que l'architecte s'occupait de restaurer l'église de saint Marc que l'on confia à Fra Giovanni le soin de peindre le tableau du maître-autel.

« Il est, — dit Vasari, — d'une beauté merveilleuse. On ne peut se défendre d'un profond sentiment de dévotion en voyant la Vierge et les Saints groupés autour

[1] Quelques chroniques du couvent attribuent le plan de saint Marc à Brunelleschi ; Michelozzo n'aurait fait qu'en diriger l'exécution. La construction paraît avoir été plus probablement terminée en 1443.

[2] Vasari, vol. II, p. 435.

Perhaps Boston one was in preparation for this.

d'elle, et l'expression de candeur qui se dégage de tous ces personnages. La prédelle représente le supplice de saint Côme, de saint Damien et de plusieurs autres

Rev. Back for Virgin. Child nude.
Angels around throne, then Sts., of Bast.
Central fig. kneeling in foreground. of Bast.
Sts. between.
Flowers for a back.

TABLEAU DE L'ÉGLISE DE SAINT MARC.
Galleria antica e moderna.

martyrs. On ne saurait rien imaginer de plus soigné, de plus délicat et de mieux compris que ces figurines.[1] » Par malheur, le tableau, aujourd'hui à la *Gal-*

[1] Vol. II, p. 508.

leria antica e moderna, est en si mauvais état qu'on ne peut contrôler le jugement du biographe d'Arezzo; le coloris a disparu, laissant en grande partie à nu la préparation qu'il recouvrait, et, sur certains points, jusqu'au blanc de l'imprimure.

La Vierge est assise sur un trône avec l'Enfant sur ses genoux; Jésus lève la main droite dans un geste de bénédiction; il tient le monde de la main gauche. A côté du trône, des groupes d'Anges; à droite de la Vierge, un peu en avant, saint Dominique, saint François, saint Pierre martyr; à gauche, saint Étienne, saint Jean et saint Marc; au premier plan, agenouillés, saint Côme et saint Damien, les deux Saints protecteurs de la famille Médicis, placés là comme pour acquitter une dette envers cette illustre famille et reconnaître sa libéralité en faveur de l'ordre. Le fond est décoré de motifs d'architecture et de guirlandes de fleurs; un riche tapis est étendu devant le trône de la Vierge.

Sur le gradin, aujourd'hui démembré, étaient représentées différentes scènes relatives aux saints Côme et Damien. On croit les retrouver dans deux petits tableaux de la *Galleria antica e moderna* (n°s 257-258 du Catalogue de 1893) et dans ceux du Musée de Munich qui portent les n°s 989, 990, 991.

Dans le premier des deux tableaux de la *Galleria* de Florence, les Saints coupent la jambe à un malade et la remplacent par la jambe d'un nègre; dans le

second, on voit la mise au tombeau de saint Côme, de saint Damien et de leurs frères.

Les tableaux du Musée de Munich représentent les deux Saints forcés par le juge Lysias à sacrifier aux idoles; les Saints jetés à la mer et sauvés par des Anges, pendant que le juge, grâce à l'effet de leurs prières, est délivré de deux démons; enfin leur crucifiement, tandis que les bourreaux lancent contre les trois autres frères des pierres et des traits qui rebondissent contre eux-mêmes.[1]

D'autres sujets semblables sont représentés en six scènes, divisées en deux tableaux de la *Galleria antica e moderna.*

Premier tableau : c'est l'époque où les deux Saints exerçaient la médecine sans vouloir toucher aucun honoraire; ils guérissent Pelladia, et celle-ci dans sa reconnaissance conjure, au nom du Seigneur, saint Damien d'accepter un présent. Saint Côme, ne connaissant pas le motif de cette condescendance qu'il croit coupable, s'indigne contre son frère.

Second tableau: le juge Lysias veut contraindre les deux Saints et leurs trois frères à sacrifier aux idoles.

Troisième : les Saints sont chargés de liens, jetés à la mer et sauvés par un Ange.

---

[1] Katalog der Gemälde — Sammlung der Kgl. älteren Pinakothek in München. Mit einer historischen einleitung von Dr. Franz von Reber.

Quatrième: ils sont condamnés à être brûlés vivants; et au milieu des flammes, ils chantent des psaumes.

Cinquième: ils sont lapidés.

Enfin, dans le sixième, ils sont décapités.

Il n'est pas possible d'établir avec certitude si les deux premières scènes faisaient vraiment partie, ainsi que celles du Musée de Munich, du tableau de saint Marc; il y aurait une égale difficulté à vouloir conjecturer à laquelle des nombreuses œuvres de Fra Angelico purent bien appartenir ces six petites scènes de la vie des saints Côme et Damien. Nous nous contenterons de faire remarquer que, dans tous ces travaux, on ne trouve pas toujours un mérite égal d'exécution; l'artiste a dû, en les faisant, emprunter la main de quelque collaborateur.

On ne voit, ni dans les souvenirs du couvent, ni dans Vasari, que Fra Angelico ait peint d'autres tableaux pour l'église de saint Marc. On peut donc supposer que le pieux artiste donna tous ses soins à la décoration de ce couvent, qui, grâce aux œuvres qu'il y a laissées, peut être regardé à juste titre comme un des plus remarquables monuments de l'art.

Ce n'était pas la première fois que Fra Angelico faisait de la peinture murale et dans des proportions bien plus grandes que ne le comportait sa méthode habituelle de travail. Si à Fiesole il avait déjà montré qu'il connaissait tous les secrets de cet art dont ses peintures de Rome devaient offrir la plus complète expression, le couvent de saint Marc lui offrait toute facilité pour affirmer son mérite, même dans ce genre de peinture. Dans le cloître, dans les corridors, dans les cellules, dans les salles de réunion des religieux, nous trouvons des souvenirs de son art ; tous ses personnages favoris réapparaissent l'un après l'autre, dans de plus grandes proportions ; mais sans perdre pour cela leur grâce originelle et le sentiment dont l'artiste avait su les pénétrer dans les plus modestes représentations de ses petits tableaux en miniature. Il montre même, dans ces créations nouvelles, qu'il avait étudié le vrai avec une indépendance et une sincérité complète de pensée, et qu'il savait le traduire et le rendre avec plus de facilité et de sûreté.

C'est sur les murs de saint Marc que l'on saisit le

changement vraiment remarquable qui s'opéra dans le caractère de la peinture de Fra Angelico. Il devait s'être aperçu, après avoir peint le tableau pour l'Art des Linaiuoli, qu'il avait besoin de faire une étude plus approfondie de la nature pour donner la vie à ses personnages ; surtout si ces personnages étaient appelés à jouer un rôle moins conventionnel ou à prendre de plus grandes proportions. Il comprit certainement que s'il se bornait à agrandir ses petits tableaux, il ne réussirait jamais par ce moyen à exprimer cette note personnelle, individuelle vers laquelle, il en avait la conscience, tout le portait, et son sentiment intime et le genre même de sa vie.

Aussi, quelle différence entre les personnages du Tabernacle des Linaiuoli, peint en 1433, et les trois personnages du tableau d'autel de l'église de saint Marc, exécuté en 1438, ou peu de temps après! Les premiers, vides, grêles, sans expression ; les seconds, pleins de caractère et de vie! Gardons-nous surtout d'oublier que cette différence est sensible encore aujourd'hui, en dépit des déplorables conditions où se trouve réduit le tableau de saint Marc et qui rendent toute comparaison si difficile !

Ici, dans ce cloître, sa peinture devait prendre de plus vastes proportions et plus d'importance ; ses personnages, un plus grand caractère, plus d'individualité dans les formes, plus de solidité dans l'exécution et

dans la peinture; il y avait à cela une double cause: leur grandeur et l'obligation de faire une œuvre qui ne parût point vide. Aussi est-ce bien ici que s'affirme toute la puissance d'étude et de sentiment de Fra Angelico; ici également éclate la preuve qu'il ne dédaigna pas de mettre à profit le développement progressif de l'art pour améliorer son style et donner plus de grandeur à son dessin.

Est-ce le séjour de Fra Angelico à Florence, qui exerça une action efficace sur son esprit, lorsque, descendu de son cloître solitaire de Fiesole, il se trouva en contact plus direct avec d'autres artistes qui suivaient une direction artistique différente, ou même opposée? On ne le sait. A vrai dire, la distance de son couvent à la grande cité n'était pas telle qu'il ne pût aisément aller voir les œuvres immortelles dont Florence était si riche; ce n'est pas l'éloignement qui pouvait rendre moins étroits les rapports d'amitié avec les artistes ses aînés ou interdire une simple connaissance. Déjà, en fait, Fra Angelico et Ghiberti avaient dû s'entendre pour le Tabernacle des Linaiuoli, et les œuvres que le pieux moine envoyait de Fiesole aux églises et aux couvents de Florence ne devaient pas non plus rester inconnues.

Dans les tempéraments éminemment doués au point de vue artistique, les causes extérieures n'agissent pas seules; il se produit en eux un certain développement, d'une façon naturelle et comme spontanée. Fra Angelico

comprit (et le progrès de ses travaux nous confirme dans cette idée) qu'il lui manquait quelque chose pour rendre avec évidence, et dans des proportions plus grandes, ses pensées et ses sentiments ; il perfectionna nécessairement ses études, il mit plus de conscience dans la recherche du vrai ; comme conséquence naturelle de son progrès artistique, il trouva une direction nouvelle ; et il réussit à se rendre maître de la nature avec plus de sûreté. De même, plus tard à Rome, l'antiquité même devait exercer un certain empire sur son goût simple et pur.

Dans le cloître élégant du couvent de Florence, on admire en face de la porte d'entrée le Crucifiement du Christ. Le Sauveur tourne avec douceur ses yeux vers saint Dominique, qui, à genoux, étreint la croix de ses deux mains et lève la tête pour confondre son regard avec celui du Christ. Il y a une telle intensité de sentiment et d'expression dans les deux personnages, une si grande noblesse chez le Christ, tant de profondeur dans l'exécution, le coloris est si chaud et si vif qu'il est impossible de n'être pas émerveillé, et de ne pas se sentir ému devant cette indescriptible puissance de

l'artiste qui a su rendre le sentiment de la douleur la plus profonde et de la foi la plus intense !

Dans les cinq lunettes du cloître, Fra Angelico a représenté : saint Pierre martyr, saint Dominique, le Christ sortant du sépulcre, le Christ en costume de pélerin, et saint Thomas d'Aquin.

Saint Pierre martyr, à mi-corps, tient de la main gauche à la fois un livre qu'il appuie sur son côté et la palme du martyre; il porte à ses lèvres l'index de la main droite, pour signifier que le silence règne dans la solitude du cloître. L'expression du visage plein de caractère, au modèle large et simple, d'une construction ferme et savante, ne pouvait être rendue avec plus d'habileté.

Saint Dominique tient de la main gauche le livre de la Règle et la discipline de la main droite ; c'est comme la preuve vivante que l'action morale et l'action matérielle doivent avoir une part égale dans la direction de toute communauté religieuse. Le Christ sortant du sépulcre montre ses plaies, et saint Thomas d'Aquin tient ou-

vert de ses deux mains le livre de la *Somme philosophique.*

Dans l'arc de la porte de l'appartement des hôtes, le peintre a représenté le Christ auquel deux dominicains souhaitent la bienvenue, pour rappeler aux religieux que pratiquer l'hospitalité en accueillant les pauvres et les pélerins, c'est accueillir Jésus Christ lui-même qui met en eux sa propre personne. Le Rédempteur s'appuie sur un bâton de pélerin ; il a rejeté son chapeau sur ses épaules. Un des moines lui serre la main gauche, et

le prenant par le bras droit l'invite à se reposer. La tête des deux religieux est pleine de caractère et d'expression ; on voit en pleine lumière sur leur physionomie le sentiment de joie et d'amour dont ils sont pénétrés pour l'hôte inattendu. Le second moine qui entoure de ses mains le bras du Rédempteur, comme

un homme qui doute encore ou qui en croit à peine ses yeux, est rendu avec un sentiment si naturel qu'on ne saurait ni atteindre, ni rêver un plus haut degré de perfection.

Non moins beau est le type du Christ, avec sa longue barbe et sa chevelure bouclée qui flotte sur ses épaules. La scène dans son ensemble est rendue

par l'artiste avec une grande noblesse et une délicatesse infinie.

Dans le Chapitre du couvent, Fra Angelico a reproduit la scène du Crucifiement. « Son talent, — dit Vasari, — l'avait rendu si cher à Côme de Médicis qu'après avoir fait construire l'église et le couvent de saint Marc, il le chargea de peindre sur une des parois du Chapitre toute la passion de Jésus Christ ; d'un côté tous les Saints qui ont été chefs et fondateurs d'ordres, pleurant amèrement au pied de la croix ; de l'autre, saint Marc l'Évangéliste venant en aide à la Mère du Fils de Dieu qui s'est évanouie à la vue du Sauveur du monde crucifié ; autour d'elle sont les Maries désolées qui soutiennent la Vierge, saint Côme et saint Damien.

» Au-dessous de ce tableau, il peignit dans la frise qui court au-dessus des dossiers d'appui saint Dominique ayant à ses pieds un arbre dont les rameaux enlacent un certain nombre de médaillons. On y voit réunis tous les Papes, les Cardinaux, les Évêques, les

Saints, les Maîtres en théologie qui avaient honoré jusqu'alors l'ordre des frères prêcheurs.[1] »

Fra Angelico a versé à pleines mains dans cette œuvre magistrale les sentiments les plus intenses et les plus vifs de son âme ; il a réussi à rendre les différentes expressions de la douleur, du désespoir, de l'espérance et de la foi avec une puissance et une habileté rares ; il a animé tous ces personnages avec un art infini ; il a donné aux têtes un caractère, une expression, une clarté qui montrent à quel point il avait pénétré tous les secrets de l'art et comment il était capable de dompter la matière pour la plier à la manifestation de sa profonde pensée. Chaque personnage a son caractère propre et l'attitude qui lui convient.

Le groupe de la Vierge évanouie n'est sans doute pas nouveau, et il a quelque chose de convenu ; mais quel éclat de vérité dans l'expression des sentiments des autres personnages ! Saint Dominique, pieusement agenouillé, penche la tête et tend les bras vers le Rédempteur (c'est vraiment une merveille que le dessin de cette tête si bien comprise, avec son léger raccourci !); saint Zanobi ou saint Ambroise, archevêque, debout, montre de la main le Rédempteur ; saint Jérôme, en robe d'ermite, plie son corps en avant et joint ses mains dans un mouvement de prière ; saint Au-

[1] Vasari, vol. II, p. 507.

FLORENCE - COUVENT DE S. MARC

LE CALVAIRE

gustin tient la plume de la main droite, un livre et la crosse de la main gauche; saint François porte la main droite à sa joue comme pour soutenir sa tête, dans un geste de mélancolie et de tristesse indéfinissable. Viennent ensuite saint Benoît, qui contemple d'un œil paternel la légion des autres fondateurs d'ordres, saint Bernard, saint Romuald, saint Thomas d'Aquin (dont l'admirable tête pleine de caractère et de vie est certainement un portrait, tant l'expression en est vivante!), saint Pierre martyr, les mains sur la poitrine; et enfin sur le devant, un frère inconnu (saint Jean Gualberto, suivant le père Marchese) qui pleure en portant la main gauche à sa joue; son mouvement est si naturel que nous sommes près de croire que le pieux et mystique artiste a fait passer en lui tous ses sentiments.

A gauche de la fresque, près de la Vierge évanouie, saint Jean Baptiste, debout, désigne d'un geste le Sauveur; saint Marc, à genoux, montre du doigt le livre des Évangélistes; saint Laurent joint les mains sur sa poitrine, et saint Côme, les mains étroitement serrées, contemple le Crucifié, tandis que saint Damien se détourne, en se couvrant les yeux de la main droite, et pleure la douloureuse disparition du Sauveur.

Comme décoration du cadre en peinture qui entoure la fresque, on voit dans des ornements en forme d'hexagone des prophètes à mi-corps, tenant des banderoles dont les inscriptions se rapportent à la passion

du Christ; en bas, à droite, la Sybille Erythrée. Dans la partie inférieure de la frise, l'artiste a représenté les personnages les plus illustres de son ordre. Au centre, saint Dominique; à gauche, Innocent V, le cardinal Ugone, le père Paolo de Florence, l'archevêque de Florence saint Antonin (celui-ci ajouté certainement à une date postérieure); le bienheureux Jourdan de Saxe, le bienheureux Nicolas, le bienheureux Remigio de Florence; à droite, Giovanni Dominici, Pietro da Palude, Albert le Grand, saint Raymond, Chiaro de Sesti, saint Vincent de Valence et le bienheureux Bernardo, martyr.

On n'a pas épargné à cette fresque les retouches et les restaurations; beaucoup de parties des vêtements ont été repeintes et le fond a été gâté par ce coloris rougeâtre qui fait un si grand tort à la tonalité générale de la fresque; mais les têtes des Saints ont gardé encore une telle clarté et une telle vérité qu'elles peuvent être mises en parallèle avec celles de Masaccio lui-même; bien qu'elles soient modelées avec moins de force et traitées avec une technique beaucoup plus simple. « Dans cette page monumentale, — écrit M. Müntz, — l'artiste a parcouru toute l'échelle des sentiments, depuis la douleur la plus poignante jusqu'à l'espérance la plus inaltérable. Il y a mis des gestes, des attitudes dignes du dramatique par excellence, Giotto.[1] »

[1] *Histoire de l'art pendant la Renaissance. — Les Primitifs,* p. 656.

Tant qu'il y aura un art, ces figures ne cesseront d'être admirées pour l'intensité inimitable de l'expression. Nulle part les contrastes de l'abandon, de la douleur, de la convulsion, de la réflexion calme et profonde, ne s'offrent et n'agissent avec un ensemble aussi harmonieux.[1]

La chronique du couvent de saint Marc fait mention d'un autre Crucifiement peint par Fra Angelico dans le réfectoire des religieux; « probablement, — dit Marchese, — une réplique de celui qu'il avait déjà peint dans le réfectoire du couvent de Fiesole. » Il n'existe plus aujourd'hui, et il semble qu'on ait détruit cette œuvre pour faire place à la grande fresque de Sogliani, qui représente saint Dominique assis à table avec ses religieux et servi par des Anges qui lui offrent du pain. Mais dans les cellules et dans le dortoir du couvent florentin, Fra Angelico multiplia les précieux produits de son talent, répandant à profusion avec un art infini les grâces exquises de son pinceau et les suaves inspi-

[1] *Cicerone*, p. 548.

rations de son âme. De l'Annonciation aux différentes scènes de la vie du Christ, de la Vierge au milieu des Saints peinte dans le corridor à la décoration de la chambre que Côme de Medicis fit construire dans le couvent pour son usage personnel, tout exhale un souffle délicieux de poésie qui ne peut manquer d'émouvoir le spectateur ; tant l'artiste a su répandre dans ses différentes productions de simplicité et de grâce !

En face de l'entrée, dans le corridor supérieur du cloître, Fra Angelico a peint la scène de l'Annonciation, la Vierge et l'Ange. A propos de ce même sujet, traité déjà à Cortone par notre artiste, nous avons fait remarquer qu'ici la scène a pris plus de développement et que le peintre a mieux réussi à exprimer le sentiment de vénération de l'Ange et la soumission pleine d'humilité de la Vierge. Mais la même scène peinte dans la cellule n° 3, et dans laquelle l'artiste a introduit saint Dominique qui regarde dans une attitude de vénération, peut être encore considérée comme une de ses meilleures œuvres. Il se dégage de cette composition cette douceur et cette sévérité de caractère

et de sentiments, unies à l'élégance, que Fra Angelico était seul capable de répandre dans un sujet qui lui était si cher.

On voit ensuite à gauche de la porte d'entrée un Christ crucifié, avec saint Dominique à genoux qui embrasse la croix ; les personnages sont d'environ demi-grandeur. La scène ressemble à celle que nous avons déjà admirée dans le cloître, mais elle est conduite avec moins d'habileté. Ce ne sont pas d'ailleurs les seuls Crucifiements peints par notre maître. Que de fois Fra Angelico n'a-t-il pas répété le même sujet dans les cellules, mais toujours en variant ou l'attitude du Rédempteur, ou les personnages qui l'adorent ! il ne change jamais rien à la sereine attitude de Dieu ; il est là, sans contractions exagérées, sans violence dans les mouvements, cloué sur la croix, abaissant la tête dans une muette contemplation vers les personnages qui sont à ses pieds. Ceux-ci au contraire, toujours en proie à la douleur et à la désolation, pleurent désespérément aux pieds du Sauveur.

Quelques fresques qui représentent le Christ en

croix et saint Dominique agenouillé ne sont que la reproduction plus ou moins heureuse du même thème; d'autres peuvent être regardées comme étant l'œuvre d'un artiste absolument différent, tant l'exécution en est faible, le dessin incorrect, le sentiment plus languissant; il faut sans aucun doute attribuer cette différence à la collaboration des aides qu'il employait pour les exécuter.

Dans la fresque représentant le *Noli me tangere,* Fra Angelico a fait une œuvre pleine de fraîcheur et de vie, conçue suivant la manière de Giotto. Que de majesté dans le personnage du Christ! D'un geste de la main droite, il arrête Madeleine qui, à genoux, étend vers lui les mains dans une attitude suppliante.

Elle est belle aussi, par la composition et le sentiment des personnages, la Nativité dans laquelle la Vierge et saint Joseph à genoux, les mains jointes, adorent l'Enfant divin, étendu à terre sur un tas de paille. Sur les côtés, devant, à droite, saint Dominique et à gauche, derrière la Vierge, une Sainte.

Dans le fond, sous l'humble cabane, le bœuf et l'âne; dans le haut, quatre Anges en prière.

Dans la fresque représentant la Transfiguration sur le Thabor, le personnage du Christ se dressant dans la nuée, les bras étendus, le visage plein de noblesse, est au nombre des plus belles créations de Fra Angelico. Mais les attitudes des Apôtres sont conventionnelles; le mouvement du personnage de gauche, agenouillé, les mains levées, exprimant la confusion et la surprise en présence de la Transfiguration, est maniéré à l'excès. Ce défaut est tellement marqué dans l'attitude du personnage et le mouvement des bras qu'il suffit pour nous à détruire la sereine harmonie de la scène.

Dans l'Institution du Saint Sacrement, Fra Angelico, se conformant à la tradition de l'école de Giotto, a représenté les Apôtres autour de la table mystique; le Christ, tenant le calice de la main gauche, leur présente l'hostie consacrée; les différents personnages des disciples expriment admirablement les divers sentiments de dévotion et de joie qu'ils éprouvent à re-

cevoir le divin aliment des mains mêmes de leur Maître.

Mais au-dessus de tout le reste il faut placer, pour la noblesse des lignes, le caractère grandiose et la simplicité de la conception, la fresque où l'artiste a représenté le Couronnement de la Vierge. Le Christ et la

Vierge dans une gloire sont assis sur de légers nuages; le Fils pose la couronne céleste sur la tête de la Mère qui s'incline humblement et avance le corps vers le Sauveur en croisant ses bras sur la poitrine. De son visage, qui exprime la suprême félicité, rayonne un ineffable et céleste sourire. Les vêtements blancs, d'un tissu très fin, enveloppent le corps des deux person-

FLORENCE COUVENT DE S. MARC

Cliché Alinari B. Angelico p.

LE COURONNEMENT DE LA VIERGE

nages dans une parfaite harmonie de plis ; on dirait des apparitions aériennes, des visions divines de la Vierge et du Rédempteur. Cette création de l'art atteint vraiment l'idéal.

Six Saints en extase assistent au triomphe de la Vierge : saint Thomas d'Aquin, saint Paul, saint Dominique, saint François, saint Pierre martyr et saint Benoît; ils sont placés trois à droite et trois à gauche, et représentés dans des attitudes de contemplation très variées.

On peut aussi regarder comme une des meilleures créations de Fra Angelico le tableau des Maries au Sépulcre. Dans la partie supérieure l'artiste a représenté le Christ ressuscité; le haut du corps seulement, au-dessus de la ceinture, se dégage du nuage qui l'enveloppe; les saintes femmes contemplent le tombeau vide; et l'Ange assis sur le sépulcre leur signale le miracle qui vient de s'accomplir.

Elles sont loin aussi d'être sans mérite les autres scènes où l'artiste a peint la Présentation au Temple, Jésus priant au Mont des Oliviers, Jésus aux Limbes, Jésus en proie aux insultes.

Dans une des dernières cellules, nous trouvons une conception nouvelle du Crucifiement. Le Christ gravissant l'échelle s'offre de lui-même à la mort; et au pied de la croix, la Vierge est sur le point de s'évanouir entre les bras de Madeleine. Marchese affirme que cette composition fut inspirée par la pieuse légende de sainte Marie Madeleine, dont le texte est du XIVe siècle: « .... e quando si rivolsono, elle vidono messer Giesù, che saliva su per le scale co' suoi piedi, e colle sue mani. Quando elle vidono questo co' loro occhi, il pianto fue grande, e sì crudele, che pareva, che piagnesse il cielo e la terra .... e l'altra gente tutta piangeva per la pietà di lui e della Madre e della Maddalena, che diceva sì pietosamente sue parole, che chiunque l'udiva pareva che si spezzasse loro il cuore; e pensomi che salisse messer Giesù su per la scala della Croce colle sue mani e co' suoi piedi volontariamente. Centurione, il quale fu poscia salvo, vide questo fatto, e come uomo savio disse in se medesimo:

oh, che maraviglia è questa, che questo Profeta pare, che vada volenterosamente a esser messo in Croce, e nulla resistenzia, e nullo mormorio non fa? E stando così ammirato, messer Giesù fu compiuto di salire tanto alto, quanto bisognava, e rivolsesi in sulla scala, e aperse le braccia reali, e porse le mani a coloro che erano per conficcarle molto attentamente.[1] »

Enfin dans la petite pièce que Côme de Médicis fit construire pour son usage particulier dans le couvent et où il venait souvent s'entretenir avec le prieur frère Antonino, Fra Angelico peignit l'Adoration des Mages. Comme le pape Eugène IV passa la nuit dans cette même pièce quand il vint en 1442 à Florence pour assister à la consécration de l'église, il est probable, comme le veulent tous les critiques, que cette

[1] « Et quand elles se retournèrent, elles aperçurent le Seigneur Jésus qui gravissait l'échelle avec ses pieds et ses mains; et en voyant ce spectacle, leurs gémissements furent si grands et si déchirants que le ciel et la terre semblaient gémir aussi. Les autres personnes pleuraient de compassion sur le Fils, la Mère et sainte Madeleine, qui parlait si piteusement, que tous ceux qui l'entendaient paraissaient en avoir le cœur brisé. Il faut croire que le Seigneur Jésus monta volontairement avec les pieds et les mains sur l'échelle de la croix. Le centurion, qui fut ensuite sauvé, le remarqua, et comme il était sage, il dit en lui-même: « Oh! quelle merveille! le Prophète paraît monter volontairement pour être mis en croix; il ne fait entendre aucune plainte, il n'oppose aucune résistance. » Et, pendant qu'il l'admirait, le Seigneur monta aussi haut qu'il était nécessaire, puis il se retourna sur l'échelle, il ouvrit royalement les bras et offrit ses mains de bonne grâce à ceux qui étaient chargés de les percer. »

(Marchese, *San Marco illustrato*, p. 40. — Cartier, *Vie de Fra Angelico*, p. 296.)

Adoration était une allusion à la fête de l'Épiphanie, date choisie pour cette consécration. Quant à la date de la composition de cette fresque, nous ne saurions en affirmer l'exactitude ; il n'est nullement nécessaire, selon nous, de faire appel à des souvenirs historiques pour établir que la scène de l'Adoration ne devait pas manquer au nombre des compositions de l'artiste qui

représenta les principaux épisodes de la vie du Sauveur dans les différentes cellules de son couvent. C'est donc pour ce motif et en raison du caractère même de quelques personnages, qu'il faut reporter après 1442 la date de ce travail.

La scène, pleine de mérite, est conduite avec une rare maîtrise. On voit à la variété des types et des caractères, de l'expression et des sentiments des gens du cortége, tout le soin que notre artiste dut appor-

ter à l'exécution de cet important tableau. Aujourd'hui, par malheur, restauré et endommagé, il laisse seulement deviner les admirables qualités d'exécution qui étaient la marque de l'auteur.

On retrouve toutefois l'ensemble de ces qualités dans la très belle fresque du corridor où la Vierge est représentée sur un trône avec l'Enfant sur les genoux, et plusieurs Saints à ses côtés ; à droite du tableau, saint Jean, saint Thomas d'Aquin, saint Laurent et saint Pierre martyr ; à gauche, saint Marc, saint Côme, saint Damien et saint Dominique qui montre un livre où l'on voit écrit :

CARITATEM HABETE ; HUMILITATEM SERVATE ; PAUPERTATEM VOLUNTARIAM POSSIDETE.

MALEDICTIONEM DEI ET MEAM IMPRECOR POSSESSIONES INDUCENTI IN MEO ORDINE.

Cette fresque, une des plus parfaites du couvent et l'une des meilleures œuvres de Fra Angelico, nous montre à quel degré d'habileté et de possession de son art il s'était élevé par l'étude. Le visage infiniment doux de la Vierge se penche pour regarder son Fils, dont la tête bouclée, les cheveux dorés, les petits yeux pleins de vivacité respirent une grâce enfantine vraiment extraordinaire.

Le soin apporté à l'exécution, le dessin des personnages pleins de caractère, de noblesse, de vie, la finesse des tons, la justesse des rapports, la fraîcheur et la distinction du coloris font de cette œuvre une des créations les plus remarquables de Fra Angelico.

Rio incline à penser que cette fresque fut peinte pendant le séjour de l'auteur en Toscane après 1450. « Peut-être aussi, — écrit ce même critique, — était-ce un adieu du peintre à ses patrons et à ses amis, et comme un dernier souvenir laissé à la famille religieuse qui avait partagé ses joies et ses peines et dont il allait se séparer à jamais.[1] »

Rien, à vrai dire, ne rend cette opinion inadmissible ; mais il nous semble que l'artiste qui a peint le grand Crucifiement de la Salle Capitulaire a bien pu

[1] Ib., p. 317.

FLORENCE – COUVENT DE S. MARC

Chubi Alinari

B. Angelico p.

LA VIERGE ET SAINTS

travailler en même temps à cette fresque où l'on voit comme la synthèse de toutes les qualités de technique et de sentiment de Fra Angelico. Ce chef-d'œuvre est là comme une marque du privilége qui échut à cet artiste d'atteindre la vérité en demeurant fidèle à son propre génie, et d'imprimer à la vérité un tour particulier qui est resté son caractère et son mérite original.

Mais si l'on compare à cette fresque les peintures de la chapelle de Nicolas V à Rome, on ne peut s'empêcher de remarquer dans celles-ci une plus grande aisance dans la composition, et, dans la représentation des personnages, un dessin d'un plus grand style; enfin, une vérité et une profondeur d'observation qu'il ne nous a été donné de trouver dans aucune œuvre antérieure de notre artiste, pas même dans cette fresque du Crucifiement, qui est justement considérée comme une des œuvres les plus parfaites de Fra Angelico.

LES TABLEAUX DE FRA ANGELICO

A LA *GALLERIA ANTICA E MODERNA.*

FLORENCE - GALERIE ANTIQUE ET MODERNE

LA DÉPOSITION DE CROIX

L'enthousiasme provoqué par les peintures de Fra Angelico gagna au plus haut degré les différents ordres religieux de Florence; ce fut entr'eux une émulation pour posséder quelque œuvre de son pinceau. C'est ainsi que les Dominicains, les Vallombrosiens, les Chartreux et les Camaldules de sainte Marie des Anges eurent d'idéales créations de l'artiste.

Mais de tous les tableaux que notre maître composa pour les églises de Florence, il en est un qui se distingue véritablement par l'intensité du sentiment et par la sincérité de l'expression : c'est la Descente de croix, qui fut autrefois dans la sacristie de la sainte

Trinité, et que l'on voit aujourd'hui dans la *Galleria antica e moderna* de Florence. « Fra Angelico mit dans cette œuvre, — dit Vasari, — un soin si achevé qu'on peut la compter au nombre de ses meilleures productions.[1] »

De la croix qui occupe le centre du tableau, les disciples descendent avec un respect plein d'amour le corps du Rédempteur; son visage incliné sur l'épaule gauche exprime un calme si douloureux, une sérénité si intense que la mort n'a pu l'effacer. Le nu est habilement rendu dans la noblesse des formes, dans la douceur des lignes, dans la transparence et la délicatesse du coloris. A gauche, on voit le groupe des femmes; sainte Marie Madeleine baise encore les pieds du Christ, la Vierge le contemple dans une extase douloureuse. A droite, les disciples commentent entre eux la triste scène, tandis qu'au premier plan, un jeune homme agenouillé prie le Sauveur, en portant la main droite à son cœur. Le fond représente un paysage de collines, avec la Cité sainte à gauche. « Dans un sentiment de piété plein de poésie, — écrit Marchese, — l'artiste a peint le mont Calvaire orné de verdure et de fleurs; on dirait qu'il a voulu indiquer qu'au seul contact des pieds et du sang si précieux de Jésus Christ, ce sommet désolé s'était revêtu, comme d'une parure, de la plus verdoyante végétation. »

[1] Vol. II, p. 513.

Cette peinture a été gâtée par des restaurations, et l'œil est choqué du contraste qui rompt l'harmonie des teintes; c'est l'effet de retouches inopportunes. Malgré tout, cette œuvre peut être considérée comme une des plus belles que Fra Angelico ait laissées, parce qu'il a su combiner admirablement en elle le caractère grandiose et simple de la composition et la fraîcheur du coloris; la correction du dessin et l'expression du sentiment le plus intense et le plus pur.

Mieux que tout autre, ce tableau met en lumière la grande ressemblance de l'art de Fra Angelico et de celui de Masolino et de Masaccio; les types, les formes, les caractères des personnages, au double point de vue du dessin et de l'exécution technique, se ressentent de cette influence et suffisent à confirmer ce que nous avons dit, au

SAINT MICHEL ARCHANGE.
Dans les montants du cadre de la Descente de croix.

début, de l'éducation artistique du pieux moine. Le paysage du fond du tableau accuse les défauts ordinaires de la perspective; mais à droite les montagnes, enveloppées de vapeurs délicates, se fondent dans le lointain avec l'azur du ciel; le sol s'éclaire d'un nombre infini de petites fleurs, et la plus riche verdure revêt la cime de la colline sacrée.

Les petits Saints que l'on voit sur les montants du cadre sont au nombre des plus fins et des plus beaux que l'auteur ait jamais traités. Dans le couronnement gothique, peint par Lorenzo Monaco, sont représentées dans trois petites scènes l'Apparition à Madeleine, la Résurrection, et les Maries au tombeau.

Mais ici se présente d'elle-même une objection toute naturelle: Pourquoi Lorenzo Monaco avait-il peint seulement les trois petites scènes du couronnement du cadre, après que Fra Angelico avait travaillé aussi aux petits personnages des pilastres? L'artiste capable de peindre ces petits Saints admirables n'avait pas besoin,

croyons-nous, de se faire aider pour l'exécution des trois petites scènes du couronnement gothique; on ne saurait admettre non plus que Lorenzo, déjà en pleine possession de sa renommée, se fût prêté à l'exécution d'un travail aussi secondaire dans une œuvre de Fra Angelico.

D'autre part, il est parfaitement exact que les petites scènes sont bien l'œuvre de l'artiste Camaldule; mais, ne pouvant admettre que ces scènes ont été peintes par lui pour le tableau de Fra Giovanni, il faut supposer qu'elles ont été ajoutées arbitrairement, comme c'est notre ferme conviction; c'est un élément d'une grande importance pour fixer la date du tableau.

En fait, si l'on examine en détail la forme des feuilles dans l'ornement gothique et le module du cadre, on constatera que le tout manque absolument de caractère; on n'y découvre aucun rapport avec les ornements des pilastres sur lesquels sont peints les Saints. Cela prouve, de toute évidence, qu'il y a eu là une adaptation ultérieure; certainement on détacha le couronnement gothique d'un autre tableau de Lorenzo, et l'on s'en servit pour enrichir, sans plus de façons, le tableau de Fra Angelico.

Pour la Confrérie du Temple de Florence, Fra Angelico fit un tableau représentant le Christ mort. Il est aujourd'hui à la *Galleria antica e moderna* depuis 1786, date de la suppression de cette Confrérie.

« Le succès que dut obtenir la Descente de la croix, d'après Rio, fut probablement ce qui suggéra à la Confrérie du Temple l'idée d'avoir, en guise de bannière, une composition du même genre, en faisant, dans le nombre des figures et dans les dimensions, la réduction qu'exigeait la différence de destination.[1] »

Et par « le même genre » il faut entendre le même sentiment, « la même accentuation pathétique, » la même scène de douleur. C'est fort bien ; mais à cela se bornent les rapports de ressemblance que l'on peut trouver entre les deux peintures.

Deux personnages seuls sont reproduits dans l'un et dans l'autre tableau : saint Nicodème, qui dans ce petit tableau est représenté plus jeune ; il est à genoux dans

[1] Rio, ib., II, p. 314.

l'angle gauche de la toile; l'autre personnage à côté de lui, un peu en arrière, ressemble tout à fait à celui qui dans la Descente de croix a le capuchon sur la tête et paraît parler au disciple placé en contre-bas, en lui confiant le corps sans vie du Rédempteur. Milanesi croit

LE CHRIST MORT.
Galleria antica e moderna.

qu'il faut voir dans ce personnage le portrait de l'architecte Michelozzo.

Si vraiment on veut reconnaître en lui le portrait de l'artiste florentin, ami de Fra Angelico, on pourrait aussi, avec Cartier, émettre l'avis que ce tableau est la suite de la Descente de croix et qu'il peut avoir été exécuté à la même date.[1] Mais ce

[1] CARTIER, *Vie de Fra Angelico,* p. 231.

sont là des assertions dont nous n'oserions garantir la certitude; car plus d'un doute s'élève (et nous aurons à le dire), à propos des déclarations plus ou moins véridiques des historiens sur le portrait de Michelozzo.

Outre de nombreux personnages de Saints, le peintre a introduit saint Dominique et la bienheureuse Villana; parce que la Confrérie du Temple avait un antique droit sur les reliques de cette bienheureuse conservées dans l'église dominicaine de sainte Marie Nouvelle; mais c'est en vain que les autres personnages expriment les divers sentiments de douleur et de profonde désolation: ils n'ont rien de commun, ni pour la technique, ni pour le caractère, avec ceux de la célèbre Descente; dans cette peinture l'artiste n'atteint pas à son degré ordinaire de perfection. Il n'est pas jusqu'au type du Christ qui ne diffère sensiblement dans les deux tableaux. Aussi nous semble-t-il impossible d'établir entre eux un parallèle, ni d'y trouver une ressemblance; bien que le Christ mort ait été maltraité par les restaurations et que son coloris ait été surchargé jusqu'à devenir noir dans quelques parties.

Dans la chapelle de la Nunziata que fit construire Pierre de Médicis, Fra Angelico décora également de figures de petites proportions les volets de l'armoire où l'on serre les vases d'argent.

Elles représentent la Vie et la Mort du Christ en trente-cinq petites scènes. Elles sont aujourd'hui dans la *Galleria antica e moderna* de Florence. Le père Marchese a écrit : « Je crois que beaucoup de ces petits tableaux qui se voient aujourd'hui dans la Galerie de l'Académie Florentine de dessin furent peints à Fiesole ; et peut-être aussi les volets de l'armoire à argenterie de la chapelle de la Nunziata de Florence. Dans sa première édition, Vasari les avait comptés parmi ses premières œuvres ; et cela me paraît vraisemblable, puisqu'il débuta dans l'art par la miniature et la peinture de petites scènes.[1] »

Mais c'est seulement en 1448 que Pierre de Médicis, fils de Côme, voulant donner une preuve de sa dévotion à la Vierge Nunziata, obtint des religieux le

[1] Vol. I, p. 295.

patronage de cet autel, dans la pensée de l'orner d'une façon tellement splendide qu'il fût mieux en rapport avec la dignité de cette auguste image. On ne peut donc pas supposer que Fra Angelico eût peint avant cette date les volets de l'armoire où devaient être enfermés les objets d'argent. Rio, à son tour, place à l'époque du séjour que Fra Angelico vint faire en Toscane vers 1450 le grand ouvrage inachevé qu'on voit à l'Académie des Beaux Arts et qui a été regardé comme un des premiers produits de son pinceau. Nous savons en effet qu'en 1450 Fra Angelico était prieur du couvent de Fiesole, et l'on peut admettre qu'il s'arrêta quelque temps en Toscane avant de se rendre de nouveau à Rome pour terminer la chapelle de Nicolas V.[1]

Mais Rio ajoute que « la reproduction du portrait de Michelozzo, plus vieux que dans la Descente de croix, nous donne, pour la composition cyclique dont il est ici question, une date approximative bien différente de celle qu'on lui a assignée jusqu'à présent.[2] » Il ne reste plus qu'à admettre que Fra Angelico peignit les volets de l'armoire à argenterie quand il fut revenu en Toscane ; et qu'après avoir commencé ce travail, il le laissa inachevé à cause de son départ pour Rome. Quelques-unes de ces petites scènes portent en

[1] Vasari, vol. II, p. 531, note 2.
[2] Vol. II, p. 318.

effet, jusqu'à l'évidence, la marque d'un autre artiste, et d'un ordre inférieur.

Reste le système d'après lequel, dans un de ces petits tableaux, l'ami de Fra Angelico, Michelozzo, aurait été représenté « plus vieux que dans la Descente de croix.[1] » Mais on fera bien de ne pas oublier qu'il y a doute sur l'identité du personnage. Vasari veut en effet le reconnaître dans le vieux Nicodème, avec un capuchon sur la tête, qui, dans le tableau de la Descente, soutient le Christ quand on le détache de la croix; Milanesi soutient au contraire que, le personnage de Nicodème ayant non le capuchon, mais l'auréole des saints, il faut chercher Michelozzo dans cet autre personnage, au capuchon noir, qui semble parler au disciple placé au-dessous de lui, en lui confiant la dépouille du Rédempteur.

Assurément Milanesi a raison de mettre en doute l'assertion de Vasari, puisque Nicodème n'a pas de capuchon; d'autant plus que Vasari lui-même, dans la seconde édition des *Vies* (Florence, Giunti, 1568), nous donne, comme étant le portrait de l'architecte et sculpteur florentin, le personnage qui parle au disciple placé au-dessous de lui. Il faudra donc admettre que le bio-

[1] Rio, *De l'art chrétien,* « Michelozzo paraît avoir, dans ce tableau, de quarante-cinq à cinquante ans. Or, on suppose qu'il était né vers 1396, ce qui placerait l'exécution de ce tableau très-peu de temps avant le départ de l'artiste pour Rome, en 1445 » p. 312, note 1.

graphe d'Arezzo s'est trompé, ou dans l'indication du personnage, ou dans la reproduction qu'il en a donnée.

On retrouve d'ailleurs un type tout pareil à celui de la Descente avec le même capuchon noir sur la tête, représenté plus âgé, dans la fresque du couvent de saint Marc où est peinte l'Adoration des Mages (c'est la figure de saint Joseph), et dans le petit tableau avec la Fuite en Égypte, qui fait partie des panneaux de la Nunziata. Si c'est vraiment Michelozzo que l'artiste a voulu représenter dans ces tableaux, on peut en conclure que la Descente est bien antérieure à l'Adoration du couvent de saint Marc, et que les panneaux de la Nunziata sont de la même époque de cette fresque, ou légèrement postérieurs. Mais un observateur scrupuleux ne peut s'empêcher de faire les remarques suivantes: on retrouve le même type de Nicodème d'abord dans la figure de saint Jean l'Évangéliste (grand tableau peint pour l'église de saint Marc); puis dans le personnage qui est représenté à genoux dans l'angle gauche du Christ mort; enfin, dans le roi qui baise les pieds de l'Enfant Jésus (fresque de l'Adoration au couvent de saint Marc).

Aussi, sans attribuer une importance excessive à la question du vrai portrait de Michelozzo, trouvons-nous,

que les têtes du disciple au capuchon noir et de Nicodème reviennent tour à tour dans les différents tableaux; elles n'ont subi que les modifications de l'âge. On peut donc établir la date probable de ces différentes œuvres de la façon suivante: d'abord, le *Christ mort;* puis, *le tableau pour l'autel de saint Marc* (1438-39); ensuite, la *Descente de croix;* enfin, après 1442, la fresque de l'*Adoration* dans le couvent de saint Marc, et quelques années plus tard, les petites tablettes de la Nunziata. Tous ces ouvrages ont donc été certainement peints pendant le séjour d'Angelico à Florence.

Toutefois, pour revenir aux volets de la Nunziata, Rio a raison d'écrire: « Au lieu d'être une série de sujets qui contenaient, en germe, des fresques ou des tableaux futurs, c'est un résumé rapide, souvent trop rapide, de travaux déjà exécutés dans le couvent de saint Marc, ou ailleurs. On reconnaît, au premier coup d'œil, malgré quelques changements dans les parties accessoires, la communion des apôtres, la trahison de Judas, le Christ devant Hérode, la prière au jardin, le crucifiement, la descente dans les limbes, le couronnement

de la Vierge et une grande partie du jugement dernier. L'adoration des mages, la fuite en Égypte, le massacre des Innocents, la résurrection de Lazare, le Christ à la colonne, la visite des saintes femmes au tombeau, sont des compositions plus ou moins neuves; mais elles sont toutes remarquables par la fermeté du dessin, par la vigueur de la touche et par le progrès que l'artiste a fait dans le modelé des formes.

LE COURONNEMENT DE LA VIERGE.

.... » Il y a quelques compartiments qui sont d'une main lourde et très-peu digne d'une pareille collaboration. Les noces de Cana, le baptême du Christ et la transfiguration, sont évidemment l'ouvrage d'un artiste vulgaire chargé de remplir, tant bien que mal, le vide laissé par le départ du maître.

JUDAS RECEVANT SON SALAIRE.

.... » Pour apprécier dignement cette grande œuvre, il faut l'embrasser dans son ensemble, telle que l'avait conçue le génie si profond de Fra Angelico. Voulant lui donner de l'unité, comme à un poème dramatique, il avait placé, au commencement et à la fin, en guise de prologue et d'épilogue, deux peintures symboliques dont

le sens paraît d'abord obscur à ceux qui ne sont pas familiarisés avec l'Écriture sainte ; mais on ne tarde pas à y entrevoir les combinaisons les plus ingénieuses, surtout dans ce qui formait la partie inférieure de la composition, où le chandelier aux sept branches sert de support aux textes de l'Ancien et du Nouveau Testament, qui se rapportent aux sept sacrements. On voit que le peintre aurait pu exploiter le côté symbolique de son art avec non moins de succès que le côté mystique.[1] »

RÉSURRECTION DE LAZARE.

LE MASSACRE DES INNOCENTS.

Sans aucun doute, les meilleures scènes de cette nombreuse série sont celles de la fuite en Égypte, le massacre des Innocents, la mise au tombeau du Christ et la résurrection de Lazare, toutes composées suivant les traditions de Giotto. Mais quand on vient à penser au progrès fait dans son art par Fra Angelico, à son œuvre de saint Marc et à ses meilleurs tableaux exécutés pendant les dernières années de son séjour à Flo-

[1] Ib., vol. II, p. 318 et suiv.

rence avant son départ pour Rome, on ne peut s'empêcher de signaler dans les peintures de ces volets moins de vigueur chez l'artiste. C'est peut-être qu'appelé à des travaux de proportions supérieures et d'une plus grande importance, il se sentait désormais mal à l'aise pour reproduire de vieux motifs dans des proportions si exiguës et qui se rapprochaient trop de la miniature.

LA ROUE SYMBOLIQUE.

Familier dès lors avec le genre bien plus grandiose de la fresque, dans laquelle le génie et l'habileté de l'artiste peuvent se donner carrière et se déployer magnifiquement avec beaucoup plus de liberté, mais ne portant pas dans cet art la facilité et la fougue d'autres peintres ses contemporains ou ses successeurs, Fra Angelico dut éprouver la gêne naturelle à l'homme habitué à se mouvoir dans des espaces plus libres et plus vastes, qui se voit tout d'un coup confiné dans un champ plus étroit. Voilà pourquoi dans quelques-uns de ces petits tableaux, il est

CHRIST MORT.

aisé de noter plus de convention dans la reproduction des scènes et des actes, moins de facilité et de correction dans l'exécution; à moins qu'on ne veuille admettre, comme c'est infiniment probable, que d'autres peintres, à coup sûr moins habiles et simples sous-ordre, aient pu être appelés à son aide pour rendre sa production artistique plus expéditive et plus facile.

Parmi les œuvres plus importantes exécutées par Angelico, il nous reste à signaler les deux tableaux qui sont aujourd'hui à la *Galleria antica e moderna;* ils proviennent l'un du couvent des Dominicains de saint Vincent d'Annalena, l'autre des frères de l'Observance, près de Mugello.

Nous ne saurions admettre, comme le voudrait Rio, que ces peintures aient été faites après les fresques du Vatican, « avec lesquelles elles offrent des ressemblances frappantes qu'on ne trouve pas dans les compositions antérieures de l'artiste.[1] » Ces deux tableaux, du reste bien différents l'un de l'autre, rappellent trop

[1] Rio, ib., II, p. 315.

bien les caractères et les qualités techniques que nous avons pu distinguer dans les autres œuvres de Fra Angelico pour qu'il nous soit possible d'admettre l'assertion de l'écrivain français.

Et puisque, au dire de Rio, le tableau peint pour les frères de Mugello « est parfaitement semblable au précédent pour la touche, pour le coloris, pour le style large des draperies, pour le type de la Vierge et pour le caractère des personnages accessoires, » il sera prudent et logique de conclure que ces deux peintures ont été certainement faites avant son premier départ pour Rome.

Il ne faut pas oublier un autre argument qui a son importance. Le tableau d'autel pour l'église de saint Marc, peint par Fra Angelico en 1438, bien que gâté par des restaurations, est considéré à juste titre comme une des plus belles peintures du maître. « Les anges et les saints, — écrit Rio, — qui entourent le trône de la Vierge n'ont presque rien perdu de la beauté de leur profil et de leur expression. Parmi ces derniers, il y a trois figures qui effacent toutes les autres : ce sont celles de saint François, de saint Dominique et de saint Pierre martyr, tracées avec une finesse de pinceau et une pureté de contours qui ne se retrouvent pas toujours au même degré dans les ouvrages postérieurs de Fra Angelico.[1] »

[1] Vol. II, p. 300.

Aussi ne nous paraît-il pas nécessaire de supposer que ces deux peintures, dont nous avons cru devoir nous occuper avec quelque détail, ont été faites « après

TABLEAU DU COUVENT D'ANNALENA.
Galleria antica e moderna.

les fresques du Vatican » et appartiennent « à la dernière manière de l'artiste, » du moment que le tableau de l'église de saint Marc montre dans tout son éclat le talent et l'expérience du maître.

Nous sommes d'autant moins disposés à voir un argument suffisant en faveur de l'hypothèse de Rio, pour fixer la date du premier tableau (celui du couvent d'Annalena), dans le fait, que, comme il le dit, l'organisation intérieure du couvent même fut réglée par une bulle de Nicolas V, postérieure à l'année 1450; très probablement en effet, il n'y avait et il ne pouvait rien y avoir de commun entre l'organisation intérieure du monastère et la commande de ce tableau.

On ne doit pas oublier que le couvent fut fondé en 1453. En outre, les pieux desseins d'Anne Hélène Malatesta se heurtèrent à quelque résistance, et c'est seulement en 1455 qu'une bulle de Caliste III lui accorda la permission de *construire dans sa maison un oratoire public, de célébrer la messe et les divins offices, et de faire usage des cloches.*[1] On ne saurait donc admettre que le tableau ait été peint pour le couvent qui prit le nom de la pieuse veuve.

Il convient plutôt de se rappeler qu'Anne Hélène Malatesta fut élevée dans la maison d'Attilio de Vieri

[1] Richa, *Le Chiese fiorentine,* vol. X, p. 137-38.

de Médicis, et que, par les soins de Côme, Père de la patrie, elle fut mariée à Baldaccio des Anghiari. Il est donc tout naturel que ce tableau, peint bien

TABLEAU DES FRÈRES DE L'OBSERVANCE
près de Mugello.
Galleria antica e moderna.

avant cette date pour les Médicis, ait été donné par eux à l'église du couvent auquel la religieuse Anne Hélène avait consacré tous ses soins. La présence sur

cet ouvrage des saints Côme et Damien prouve assez qu'il avait été peint pour eux.

Après tout, il faut ne pas perdre de vue le caractère de la peinture, preuve évidente que le tableau ne peut pas être compté parmi les œuvres les plus correctes de l'artiste. Les figures, toujours faibles dans le clair-obscur, toujours traitées comme des miniatures agrandies, n'offrent pas ce caractère que nous retrouverons dans les ouvrages postérieurs de l'artiste; enfin le type même de la Vierge et de saint Jean nous déterminent à rapporter ce tableau à l'époque où le maître était à Fiesole et à le déclarer contemporain du tabernacle des Linaiuoli. On peut dire qu'il représente comme le premier essai de l'évolution artistique de Fra Angelico dans la nouvelle disposition des figures.

Au contraire, l'autre tableau des frères de l'Observance, près de Mugello, témoigne au plus haut degré de l'habileté de l'artiste et peut être comparé, comme le veut Rio, au grand tableau d'autel de saint Marc, pour le caractère des personnages et l'aspect grandiose des figures.

« Pour les religieuses de saint Pierre martyr, qui habitent aujourd'hui, — dit Vasari, — le couvent de saint

Félix en Place, de l'ordre des Camaldules, Fra Giovanni peignit un tableau représentant Notre-Dame, saint Jean Baptiste, saint Dominique, saint Thomas et saint Pierre martyr, avec une foule de petits personnages. » C'est le tableau que l'on croit reconnaître aujourd'hui dans une des œuvres du Palais Pitti. Mais l'exécution ne permet pas de l'attribuer à Fra Angelico; Cavalcaselle suppose que ce pourrait bien n'être qu'une copie, bien qu'il n'ait pas été refait entièrement à neuf. Il ne nous semble pas non plus que le tableau de la Galerie de l'hôpital de Santa Maria Nuova présente les caractères des œuvres de Fra Angelico; il convient aussi, selon nous, d'attribuer à un de ses disciples, ou collaborateurs en sous-ordre, les deux lunettes provenant du couvent de saint Marc, où l'on voit représentés, dans l'une, saint Thomas d'Aquin qui discute théologie; dans l'autre, le bienheureux Albert le Grand.

Vasari cite d'autres œuvres qui furent malheureusement dispersées ou détruites; entre autres le tableau de la Chartreuse de Florence, représentant la Vierge et son Fils, et deux Anges à leurs pieds; et sur les côtés saint Laurent, sainte Marie Madeleine, saint Zanobi

et saint Benoît ; — le Couronnement de la Vierge qui était dans la chapelle Acciaiuoli ; — la Vierge et deux Saints, avec *d'admirables bleus d'outre-mer ;* — et les peintures du transept de sainte Marie Nouvelle, en face du chœur. Mais l'Annonciation, qui selon Vasari était à saint François hors de la Porte de san Miniato et que M. Milanesi a cru reconnaître dans celle du Musée de Madrid,[1] se trouve aujourd'hui à la Galerie Nationale de Londres. « C'est un diptyque : l'archange Gabriel, ses ailes d'or encore ouvertes, les mains croisées sur la poitrine, est debout devant la Vierge qui se penche comme pour écouter la salutation angélique. Le décor est un cloître, par les arceaux duquel on voit un gazon semé de fleurs, puis au loin, une colline, et les nobles profils de l'Apennin florentin. Un grand lis est placé auprès de la Vierge. Deux chapiteaux des colonnettes du cloître portent l'écusson de la famille Albizzi : d'argent aux anneaux de gueules.[2] »

C'est vraiment une merveille qu'avec une production artistique si abondante, un seul homme ait pu,

[1] Vasari, vol. IX, p. 256.
[2] *Revue de l'art chrétien,* 1894, p. 178.

même en un assez grand nombre d'années, porter ses œuvres à un tel degré de perfection.

Nous avons cru inutile de dresser une très longue liste des autres ouvrages de Fra Angelico conservés jusqu'à nos jours en Italie ou à l'étranger ; car ceux que nous avons étudiés et mis en lumière sont suffisants pour faire saisir dans son essence l'esprit, le caractère et le sentiment du pieux moine.

LA DERNIÈRE CÈNE.
Partie des panneaux de la Nunziata.

ROME - VATICAN - CHAPELLE DE NICOLAS V.

Cliché Alinari *B. Angelico p.*

St. LAURENT DONNE AUX PAUVRES L'ARGENT DE L'ÉGLISE

IV.

FRA ANGELICO A ROME.

[1445-1455.]

ORVIETO. — CHRIST JUGE.

« Tous ces travaux, — dit Vasari, — ayant rendu célèbre dans l'Italie entière le nom de Fra Giovanni, le pape Nicolas V l'appela près de lui et le chargea de représenter, dans la chapelle de son palais où il entendait ordinairement la messe, une déposition de croix et quelques-unes des plus belles scènes de la vie de saint Laurent.[1] »

Mais Vasari se trompe en attribuant à Nicolas V le mérite d'avoir appelé Fra Angelico à Rome. Il se trompe également quand il dit que le pape offrit au religieux artiste l'archevêché de Florence, et que celui-

[1] Vasari, vol. II.

ci, ayant refusé dans son extrême modestie, proposa à sa place saint Antonin. « Le pape, frappé de la modestie de Fra Giovanni, de la régularité de sa vie et de sa sainteté, l'avait jugé digne de l'archevêché de Florence, qui était venu à vaquer.[1] »

Ce fut Eugène IV, qui, en 1445, voulant décorer de peintures le Vatican, appela à Rome Fra Angelico; il avait déjà admiré à Florence son génie artistique et la sainteté de sa vie. A peine un an plus tard, ce souverain pontife mourut; mais Fra Angelico trouva en la personne de son successeur Nicolas V non-seulement un autre protecteur, mais tout à la fois un admirateur sincère et un ami; et il resta à Rome pour y achever les travaux qu'il avait entrepris. Il peignit au Vatican deux chapelles, l'une pour le pape Eugène IV, c'est la chapelle dite du Saint Sacrement; l'autre pour le pape Nicolas V, et elle en a encore aujourd'hui conservé le nom. Dans la suite, la première fut démolie sous le pontificat de Paul III, pour livrer passage à l'escalier. « Dans cette œuvre excellente, — dit Vasari, — il avait exécuté à fresque, dans sa manière habituelle, quelques sujets tirés de la vie de Jésus Christ; et il avait introduit dans ses compositions quantité de portraits de tous les personnages de son temps, qui seraient tous perdus aujourd'hui, si le Giovio n'avait eu soin de recueillir

[1] VASARI, vol. II.

pour son musée ceux du pape Nicolas V, de l'empereur Frédéric, qui vint à cette époque en Italie, de frère Antonin, qui devint plus tard archevêque de Florence, de Biondo de Forli et de Ferdinand d'Aragon.[1] »

Il est probable qu'après avoir terminé la chapelle du saint Sacrement et avant d'avoir reçu la commande du pape Nicolas V pour son oratoire, Fra Angelico entra en rapports avec le Conseil de fabrique du Dôme d'Orvieto par l'intermédiaire de Don Francesco Barone de Pérouse, moine bénédictin et célèbre peintre verrier. Il s'agissait de peindre la chapelle de la Madone de saint Brizio. « Considérant, — disent les documents publiés, — que la chapelle neuve, en face de celle du Corporal, est *scialbida et non depicta,* il faut la faire décorer par un bon et célèbre maître, le religieux dominicain qui a peint et qui peint la chapelle pour le saint Père dans le palais de saint Pierre à Rome; *et est famosus ultra alios pictores italicos,* et c' est le plus célèbre de tous les peintres d' Italie. » Fra Angelico accepta l'invitation;

[1] Vasari, ibidem.

mais avant de prendre un engagement, il fit observer qu'il ne pouvait se rendre à Orvieto que pendant les mois de juin, juillet et août, période durant laquelle il ne voulait pas rester à Rome.

Il demanda deux cents ducats d'or par an, son entretien, les frais de couleurs et d'échafaudage, plus sept ducats par mois pour un de ses aides, et deux pour un petit apprenti. « Ce fut le Sire Enrico Monaldeschi, principal citoyen et, en quelque sorte, tyran d'Orvieto, habitué à intervenir dans le règlement des intérêts les plus considérables de sa cité, qui signa le traité à ces conditions. Fra Angelico engagea Benozzo de Lese, Giovanni d'Antonio de Florence et Jacomo di Poli. Il commença avec eux à travailler sur les compartiments de la croisée de voûte le 15 juin 1447, et il s'adjoignit aussi Pierre di Niccola d'Orvieto. Il peignit avec eux pendant trois mois et demi; il n'y revint plus l'année suivante.

» Aux approches de l'été de 1449, les Intendants du dôme qui n'avaient plus sous la main que Pietro Barone, depuis longtemps éprouvé dans d'autres travaux, s'efforcèrent d'obtenir de nouveau le concours de Fra Angelico et de lui adjoindre Barone. Si cette combinaison ne réussissait pas, ils aimaient mieux suspendre les travaux, parce qu'il fallait, disaient-ils, considérer moins la dépense faite jusqu'alors que la beauté des œuvres. Quand ils eurent perdu tout à fait l'espoir de

s'assurer le concours de Fra Angelico, ils eurent la pensée de confier à Benozzo le soin de continuer l'œuvre du maître dominicain; mais cette expérience ne donna pas d'heureux résultats.[1] »

Sur la voûte de la chapelle, Fra Angelico représenta le Christ dans son rôle de juge, au milieu d'une gloire d'Anges; seize Saints et Prophètes sont assis sur des nuages, avec l'inscription : PROPHETARUM LAUDABILIS NUMERUS. Au milieu d'un cercle de lumière, le Rédempteur lève la main droite et pose la gauche sur le globe que soutiennent ses genoux; de deux côtés sont des groupes d'Anges, dans des attitudes diverses d'adoration. Les Prophètes, disposés en un groupe de forme pyramidale, se détachent sur un fond d'or; et toujours dans un calme religieux, ils méditent ou lisent.

Rosini est d'avis que le Christ est l'œuvre de Benozzo Gozzoli, parce qu'il le trouve inférieur aux Pro-

[1] LUIGI FUMI, *Il duomo d'Orvieto.* Roma, Tipografia Cooperativa, p. 370.

phètes, chez lesquels il reconnaît un faire plus grandiose et une exécution plus parfaite. « Je suis d'avis, — écrit-il, — que les Prophètes seuls appartiennent à Fra Angelico; le Christ dans sa gloire, avec le reste, est

LES PROPHÈTES.

l'œuvre de Benozzo ou d'autres artistes. Ce n'est pas la différence de manière des deux peintures qui inspire mon jugement; j'y suis conduit par la considération suivante: les Prophètes, en dépit de leur disposition en

hauteur, les uns au-dessus des autres (la seule que permît le champ réservé à la peinture), sont, pour l'air des têtes, l'œuvre la plus grandiose, et pour l'exécution, la plus parfaite du grand artiste florentin. Cette perfection devrait se retrouver aussi dans le Christ, qui me paraît au contraire quelque peu inférieur aux Prophètes.[1] »

Mais il est, d'autre part, des considérations qu'il ne faut pas perdre de vue: même en admettant que le visage du Rédempteur paraisse marqué de ce caractère particulier qui est la note propre de Benozzo, n'oublions pas que cet artiste sut s'assimiler les qualités et les défauts de son maître; c'est à lui qu'il doit le principe de tout ce qui plus tard, mérite ou défaut, s'accusa dans ses œuvres avec un plus grand éclat. Il est donc tout naturel que l'on croie retrouver dans la tête du Christ quelque chose de cette manière que plus tard l'élève fit sienne; mais ce n'est assurément pas une preuve qu'il y ait travaillé; bien au contraire!

Pour mieux nous convaincre de l'invraisemblance de cette attribution, étudions — et cela suffira — la tête du Christ que Benozzo a peinte à Montefalco, dans l'église de saint François, précisément dans la fresque où est représentée la rencontre du *Poverello* d'Assise et de saint Dominique. En haut, à gauche, le Rédempteur

[1] *Storia della Pittura Italiana,* vol. III, p. 83.

fait un geste en élevant la main droite pour lancer ses foudres sur le monde des pécheurs; à ses pieds, la Vierge est à genoux. Voyez: le personnage tout entier du Christ, et en particulier la tête, manquent absolument de dignité et de caractère; déprimée, les parois frontales en saillie, le menton fuyant, elle est tout à fait vulgaire.

On voit qu'ici Benozzo n'a gardé aucun souvenir, même lointain, des plus nobles images du Rédempteur créées par le pinceau de son maître. Aussi pouvons-nous avancer qu'il n'eut aucune part à l'exécution du Christ d'Orvieto, encore moins à celle des Prophètes qui lui sont de beaucoup supérieurs.

En dernière analyse, il nous paraît inadmissible que Fra Angelico, avec le sentiment qui inspirait tous ses travaux, ait confié à un auxiliaire — fût-il le meilleur de tous — le soin de peindre un personnage aussi important que celui du Christ dans son rôle de Juge.

D'ailleurs, même en accordant que cette figure ne saurait soutenir la comparaison avec les personnages des Prophètes, supérieurs en beauté, nous retrouvons dans cette tête du Christ des éléments essentiels qui caractérisent quelques-unes des autres têtes. Au nombre des causes qui contribuent à diminuer le mérite de cette peinture, rappelons enfin les lézardes du mur qui ont détérioré la bouche et la barbe, et les restaurations dont la fresque a été victime. C'est un fait connu

que, quelques mois après le départ de Fra Angelico, il fallut refaire le toit de la chapelle où il avait peint ses fresques, parce que la pluie endommageait son œuvre.

Quoi qu'il en soit, il est certain que les têtes des différents Prophètes ont une grande douceur d'expression et de la noblesse dans le caractère; tous les personnages ont des formes d'élection, des attitudes pleines de dignité; il y a de la largeur et de l'aisance dans les draperies, et dans l'exécution un coloris plein de vivacité. Ces divers mérites ne se retrouvent pas dans le compartiment où le Rédempteur juge et où les Anges adorent; on ne risque guère de se tromper en attribuant ces Anges à Benozzo.

Le 28 septembre de cette même année (1447) Fra Angelico revint à Rome et il ne remit jamais les pieds à Orvieto. Mais il ne nous est pas donné de connaître les raisons qui empêchèrent cet artiste de tenir ses engagements et d'achever l'œuvre qu'il avait commencée. Vit-il les difficultés de ce travail et recula-t-il devant les redoutables responsabilités que son carac-

tère et sa manière de sentir grandissaient encore à ses yeux? Représenter un Jugement universel dans de si grandes proportions! Eut-il l'intuition (cela est possible) qu'il n'aurait jamais pu rendre son œuvre digne du magnifique monument d'Orvieto? Il avait en effet à représenter les peines de l'Enfer et les divers sentiments de douleur, de colère, de désespoir des damnés, tout un ensemble de sentiments en opposition déclarée avec sa propre nature! S'il se décida à laisser inachevée l'œuvre commencée, n'est-ce pas plutôt parce qu'il désirait mener à bonne fin les travaux de peinture qui lui avaient été confiés par le nouveau pape Nicolas V? Les renseignements précis font défaut; et dans ces conditions, il est bien difficile d'établir la vérité.

Il est certain que d'Orvieto Fra Angelico retourna à Rome, où il peignit pour Nicolas V l'oratoire privé, ou pour nous servir des expressions de documents publiés par M. Müntz, de son *studio* (cabinet de travail). On voit sur un registre de 1449 la mention des sommes payées pour ce travail; mais, « à partir de cette date, nous n'avons plus trouvé trace dans les registres de la Trésorerie secrète de l'illustre peintre dominicain.[1] »

Le 10 janvier de l'année suivante, nous retrouvons Fra Angelico prieur de son couvent à Fiesole, et en 1452 les administrateurs de la commune de Prato eurent

[1] Müntz, *Les arts à la cour des Papes*. Première partie, p. 92.

recours aux bons offices de l'archevêque Antonin de Florence pour obtenir que le pieux artiste voulût bien travailler à la décoration de la chapelle majeure de leur église; mais Fra Angelico ayant refusé, cette œuvre fut confiée à Fra Filippo Lippi.

Si les registres de la Trésorerie du Vatican ne font pas mention du nom du peintre dominicain après 1449, ce n'est pas à dire qu'il n'ait pas travaillé à la chapelle de Nicolas V même après cette date. Il ne parut plus à Orvieto et il ne voulut pas accepter les propositions de travail pour la cathédrale de Prato; il nous est permis d'en conclure avec vraisemblance qu'il voulut et qu'il dut retourner à Rome pour y achever l'œuvre laissée incomplète.

La chapelle où sont conservées les précieuses peintures de Fra Angelico peut être regardée comme l'un des monuments les plus remarquables, véritable sanctuaire de l'art. Sur deux lignes et sur trois murailles, l'artiste a représenté la Vocation, l'Apostolat et le

Martyre de saint Étienne et de saint Laurent : d'abord saint Pierre confère le diaconat à saint Étienne ; puis, le Saint distribue des aumônes ; sur la seconde muraille, sa prédication et sa justification devant le grand Conseil ; sur la troisième, le Saint est traîné au supplice. Au-dessous, la consécration de saint Laurent, le pape remet à son diacre les trésors de l'Église ; la distribution des aumônes aux pauvres et aux estropiés ; sa mise en prison et la conversion du geôlier ; enfin, le Saint livré au feu.

Le dessin de ces peintures a de la franchise et de la sûreté, mais il reste dans le caractère habituel de l'artiste ; l'exécution en est mieux finie et plus égale. Moins réaliste que Masaccio, Angelico atteint le vrai en donnant aux formes plus de grâce, et aux personnages plus de douceur dans l'expression ; mais jamais peintre n'a retrouvé le sentiment qu'il a répandu dans ces créations ; il se trouve exprimé là d'une façon admirable, comme il ne l'a été à un égal degré dans aucune autre de ses productions.

Voici saint Étienne agenouillé ; avec un religieux respect il touche le calice ; là, il offre à une femme une pièce de monnaie avec toute l'ardeur d'une charité fraternelle, et le petit enfant tend vers lui sa tendre menotte ; ailleurs le Saint développe un point de doctrine religieuse ; il fait un signe en touchant le pouce de sa main gauche ; des femmes sont assises devant lui ; les unes sont suspendues à ses lèvres, les autres échangent

leurs impressions; ou bien elles joignent leurs mains dans une attitude d'extase; elles sont toutes pénétrées d'un même sentiment d'admiration et de foi; plus loin le Saint prend la parole devant le grand Conseil, ou bien il est conduit au supplice et il supporte l'horreur des tourments avec une résignation pleine de foi.

Dans ces divers sujets, la noble figure du Saint respire un sentiment de dévotion profonde, de calme serein, de piété intime que l'artiste a merveilleusement réussi à exprimer.

La perspective n'est plus négligée comme dans d'autres œuvres du maître, bien qu'il reste encore trop de fantaisie dans la façon de représenter les édifices. Dans

la consécration de saint Étienne, l'intérieur de l'église est d'un bon style architectural; mais le baldaquin au-dessus de l'autel est si bas, eu égard au personnage de saint Pierre, que si l'apôtre venait à se lever, il ne pourrait plus rester près de l'autel. La place sur laquelle prêche le Saint présente à droite une forteresse et au fond un palais d'un caractère et d'un goût douteux. En revanche, le détail de la décoration est plus soigné; les motifs d'ornementation sont plus élégants; les petits pilastres avec d'élégants chandeliers, les petits chapiteaux richement ciselés se marient d'une façon harmonieuse aux formes architecturales de manière à rendre la scène plus agréable à l'œil. On y voit en outre une preuve du soin avec lequel l'auteur avait étudié les innombrables vestiges de l'antiquité que l'on trouve à Rome.

Les scènes de la vie de saint Laurent ne sont pas moins belles; et c'est vraiment une merveille de voir comment l'artiste a pu, sans se répéter, exprimer une seconde fois des motifs analogues à ceux de la vie de saint Étienne.

Sixte II, représenté sous les traits de Nicolas V, confère le diaconat à saint Laurent, qui, agenouillé, tend

ROME - VATICAN - CHAPELLE DE NICOLAS V.

Cliché Alinari — B. Angelico p.

St LAURENT EST NOMMÉ DIACRE PAR SIXTE II

les deux mains pour recevoir le calice des mains du pontife. Tout autour sont de très beaux personnages de religieux qui, revêtus de magnifiques chapes, assistent à la cérémonie; des diacres et des clercs portent le livre et l'encensoir; mais le caractère des têtes offre un peu trop de conformité; c'est au point qu'on pourrait croire que le même modèle a servi pour tous les personnages.

Dans l'autre fresque, le pape remet au Saint les trésors de l'Église, tandis qu'un frère se retourne brusquement au bruit que font les soldats aux portes pour conduire Laurent au martyre. Mais c'est dans la distribution des aumônes que Fra Angelico a réussi à rendre d'une manière complète ses sentiments. Il a été inondé de joie en songeant à la charité du Saint, au bonheur des pauvres secourus; et cette joie sincère et sereine, il l'a répandue sur le visage des différents personnages; l'artiste a dépensé, pour animer ces physionomies, une habileté peu commune et une extraordinaire puissance de vérité.

Il a égayé la sévérité de la scène avec l'épisode des deux enfants, qui, en souriant, se disputent la monnaie reçue; leur visage exprime une grâce enfantine et une satisfaction profonde. Un doute seul traverse leur esprit

et gâte leur joie : auquel des deux restera la précieuse aubaine ?

Les deux dernières fresques sont également admirables et pleines de charme. Dans la condamnation de saint Laurent on voit l'empereur sur son siége ; il montre au Saint les instruments de son supplice ; dans le martyre du Saint l'empereur, entouré de sa cour, assiste d'une terrasse au supplice ; il y a de la variété dans les attitudes et l'expression des bourreaux. Ici l'étude de l'art antique est encore plus manifeste que dans les autres fresques ; on la retrouve non-seulement dans l'architecture, mais jusque dans le style des armures des soldats et dans les niches contenant des statues imitées de l'antique.

En effet, l'empereur Décius porte une cuirasse et un manteau retenu sur l'épaule droite, comme on le voit dans les bustes romains ; son sceptre est terminé par une petite idole. On voit également au-dessus du siége impérial l'aigle romaine, aux ailes déployées, dans une couronne de laurier. Dans la fresque où est représenté le martyre du Saint, les statues qui sont entre les colonnes de la terrasse semblent être des reproductions d'œuvres romaines antiques. Mais, par malheur, cette dernière peinture a été tellement détériorée par les restaurations qu'il n'est pas possible d'en apprécier entièrement tout le mérite.

Les différentes compositions sont encadrées par les figures des docteurs de l' Église : saint Léon avec un

ROME - VATICAN - CHAPELLE DE NICOLAS V.

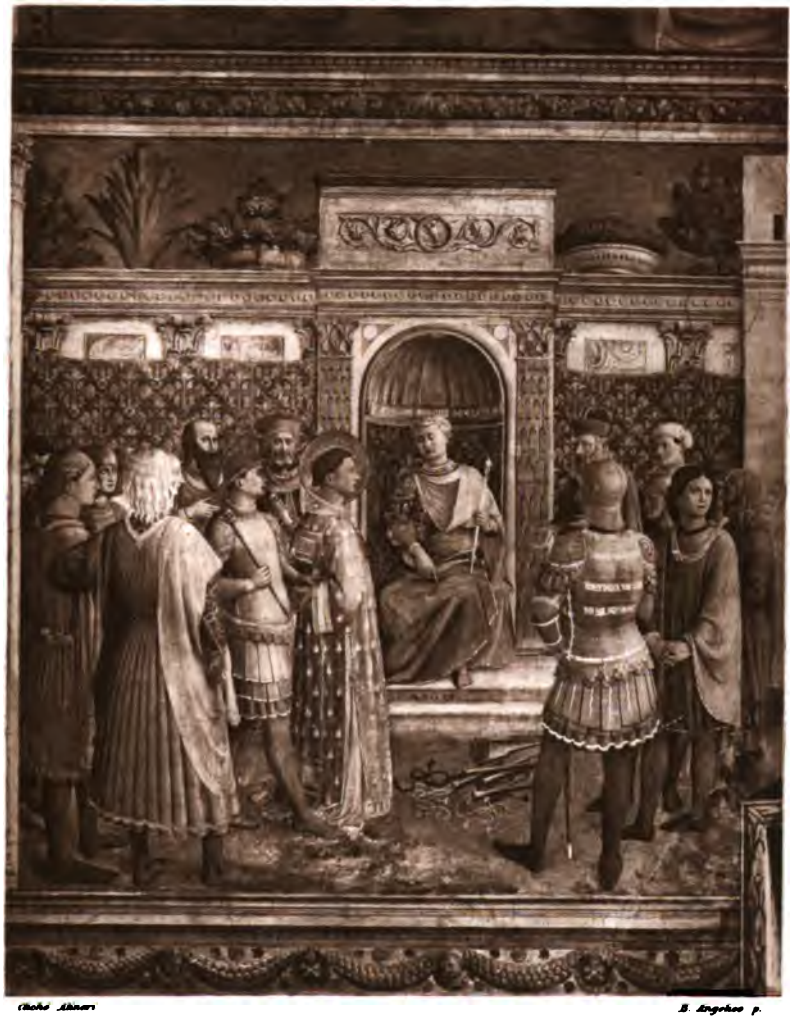


Photo Alinari — B. Angelico p.

St LAURENT CONDAMNÉ AU MARTYRE

livre ouvert; saint Grégoire avec le livre et la plume; saint Jean Chrysostome et saint Athanase. Au-dessus de ces personnages sont placés saint Augustin, saint Ambroise, saint Thomas d'Aquin et saint Bonaventure.

L'exécution de ces peintures est véritablement remarquable. Fra Angelico, nous l'avons déjà dit, n'a perdu aucune de ses qualités; mais il en a acquis de nouvelles. Les quatre Évangélistes représentés sur des nuages, sur fond d'azur constellé d'or, sont pleins de noblesse et de caractère; les Saints figurés sur les pilastres simulés aux angles de chaque côté de la chapelle, peuvent être mis au rang des meilleures créations du même genre de Fra Angelico. Qui ne se rappelle la belle et noble image de saint Bonaventure, à la barbe blanche, tombant à flots, aux yeux pensifs? De sa physionomie se dégage une expression de bonhomie, et tout à la fois de gravité, qui enchante. Où trouverait-on à un plus haut degré la justesse des proportions de l'ensemble, la solidité de la construction, la finesse et la grandeur du dessin, le caractère et l'expression? Le Saint dirige vers la gauche un regard pensif; sa bouche esquisse un léger sourire;

ou mieux encore, elle s'éclaire d'une douce expression de bonté; ses mains, d'un dessin merveilleux, soutiennent un livre ouvert qui repose sur son côté.

Ici Fra Angelico se découvre à nous dans le plus complet développement de son talent, dans toute la sérénité de la possession de son art; et quand on songe qu'il était alors avancé en âge, on ne peut se défendre d'un mouvement de surprise devant la fraîcheur de sa force créatrice et la puissance de son exécution.

Quelques écrivains ont affirmé que Benozzo aida notre illustre maître dans ces peintures; et sans aucun doute c'est à lui qu'il faut attribuer les fines bordures, où l'on voit de larges roses s'échapper de bouquets de feuilles et de fleurs de toutes sortes; ainsi que les guirlandes qui ont leur point d'appui sur de fines petites têtes d'enfants ou sur des médaillons portant la tiare et les deux clefs de Nicolas V; mais nous ne saurions lui attribuer le mérite d'avoir rendu plus belles les deux scènes représentant la Prédication de saint Étienne et la Distribution des aumônes de saint Laurent.

Il y a, il est vrai, dans ces scènes « une foule de ravissants détails, de petites figures ingénues d'enfants, des poses délicates et familières de jeunes femmes.[1] »

Il est probable, — nous l'admettons, — que l'exécution de quelques détails est tout entière de Benozzo; mais de là à supposer qu'il ait eu le principal rôle dans la composition de ces scènes, et que, dans l'histoire de saint Laurent en particulier, on reconnaisse sa collaboration prépondérante,[2] il y a loin; et nous nous refusons à l'admettre. Si l'exécution de quelques-uns de ces tableaux était vraiment tout entière de Benozzo, la différence entre l'œuvre du maître et celle de l'élève n'éclaterait-elle pas plus clairement aux yeux? D'autant mieux que l'élève n'avait pas encore réussi à se rendre maître de la technique de son art; il montre, en effet, dans ses premières fresques les duretés, les dissonances, les incorrections de dessin qui témoignent de son inexpérience et le laissent encore bien loin de l'habileté mainte et mainte fois éprouvée de son maître. On ne saurait supposer non plus qu'il ait suivi timidement le dessin déjà tracé sur les murs par Fra Angelico. Il y a, dit-on, quelque chose de sa manière dans l'exécution; — mais ce je ne sais quoi de personnel, — mérites ou défauts, — comment se fait-il qu'il ne l'y ait pas mis et qu'on ne

[1] Pératé, *Les Papes et les Arts*. Paris, Didot, 1895, p. 72.

[2] Müntz, *Histoire de l'art pendant le Renaissance*, vol. I, p. 664. *L'Art*, 1883, XXXV, p. 141-167.

le découvre pas plus clairement? Nous déclarons en toute franchise que nous ne l'y voyons pas.

Aucune des femmes qui assistent à la prédication de saint Étienne ne rappelle le type si caractéristique que Benozzo leur a donné dans ses figures de Montefalco; les femmes qui forment l'auditoire du Saint ont la physionomie régulière et rappellent les types des femmes que nous avons vues sur les différentes fresques de saint Marc (Résurrection du Christ, Prière sur le mont des Oliviers). La technique de Benozzo a moins de solidité; ses contours sont durs et tranchants; la couleur est crue; le clair-obscur manque de vigueur. Dans les scènes de la vie de saint Laurent, au contraire, nous trouvons la solidité et la correction que nous avons admirées dans les œuvres de Fra Angelico qui sont à Florence; mais elles ont été portées au plus haut degré de perfection.

Rappelons-nous l'Adoration des Mages du couvent de saint Marc, cette fresque que nous considérons comme une des dernières œuvres de Fra Angelico à Florence avant son départ pour Rome; n'oublions pas non plus les merveilleux Prophètes d'Orvieto. Dans ces deux œuvres, nous retrouvons des types et des personnages qui sont reproduits dans les fresques de Rome; en particulier dans les scènes où sont représentés saint Pierre consacrant saint Étienne, saint Laurent faisant la distribution des aumônes et saint Étienne en présence du grand Conseil.

Aussi, sans recourir à des combinaisons de fantaisie toujours incertaines, il nous paraît inadmissible que Fra Angelico, même vieilli, ait cédé le sceptre de son art à son disciple dans des œuvres d'une si grande importance, qu'il devait avoir à cœur de mener à bonne fin avec un soin infini et un suprême effort vers la perfection.

On ne saurait expliquer, — Cavalcaselle en fait l'observation, — la sévérité des habitants d'Orvieto qui ne permirent pas que Benozzo achevât l'œuvre incomplète de Fra Angelico; mais on ne doit pas perdre de vue que, même en imitant la manière de son maître, Benozzo accuse l'infériorité de son talent dans la vulgarité de ses types, dans l'incorrection de son anatomie, dans le défaut de proportion de ses personnages. « Il n'égala jamais le maître qui fut le guide de ses premières années; mais il suit sa manière autant que le lui permet l'infériorité de son talent.[1] »

Fra Angelico n'a donc pas eu besoin de son concours pour améliorer son style; en revanche, le grand artiste montra clairement dans ses peintures du Vatican l'effort qu'il avait fait pour donner plus de grandeur au développement de l'action, plus de solidité à sa peinture, plus de caractère à ses personnages, plus de vérité et de profondeur aux différents épisodes dont il enrichit son drame.

---

[1] CAVALCASELLE, *History of painting in Italy*, vol. II, p. 500.

Le lecteur n'a pas oublié sans doute le petit tableau de Fra Angelico représentant la prédication d'un évêque ; saint Nicolas enfant est au nombre des auditeurs. (Voir page 49 la reproduction de ce tableau, qui se trouve aujourd'hui au musée du Vatican.) Dans cette composition, l'artiste n'a pas osé représenter les différentes femmes qui écoutent la parole de l'évêque ; elles sont assises sur un pré, faisant face à l'orateur, de sorte qu'on les voit seulement de dos.

Ici au contraire, dans la prédication de saint Étienne, on voit le visage des femmes, leur expression est celle d'auditeurs suspendus à la parole de saint Étienne ; Fra Angelico a su rendre ce sentiment d'une façon merveilleuse. Quelle distance entre ce petit tableau, que nous avons classé parmi les premières œuvres de notre artiste, et la représentation grandiose de la chapelle de Nicolas V ! Il y a de l'un à l'autre un progrès immense. Angelico ne craint plus d'affronter les difficultés plus grandes de ce même sujet, et il en triomphe d'une façon supérieure.

C'est dans ces peintures du Vatican qu'il atteint son

complet développement artistique; sans cesser d'être jamais ce qu'il avait été, il fait aux exigences nouvelles de l'art les seules concessions que lui permettaient et son tempérament et son sentiment personnels. Il montre dans ses œuvres propres un progrès continu; chaque étape nouvelle dans sa longue carrière artistique marque pour lui une conquête nouvelle, un progrès nouveau et signalé. Ses élèves, ses collaborateurs bornèrent leur rôle à celui de simples aides; ils lui rendirent son travail plus facile dans les parties d'importance secondaire, comme les motifs d'architecture, les fonds, et aussi, hélas! quelque détail; mais Fra Angelico n'eut jamais besoin du secours de personne pour s'élever à la hauteur des grands artistes dans la société desquels il se trouve aujourd'hui.

A côté des créations pleines de calme des maîtres de la Renaissance, on voit éclater dans la Chapelle Sixtine la puissance et la force terrible de Michel-Ange; dans les *Stanze,* Raphaël a laissé un impérissable trésor de merveilles artistiques; dans la Chapelle de Nicolas V,

Fra Angelico a produit son œuvre la plus parfaite, en exprimant ingénument le sentiment religieux le plus pur et le plus sincère. En dépit des différences considérables qui distinguent ces artistes de premier ordre, Fra Angelico mérite bien les honneurs de cette glorieuse société.

Seule, la suave douceur de son caractère l'empêcha d'appliquer à l'expression du vrai une étude plus exacte et plus attentive. Mais c'est précisément aussi à son caractère qu'il dut d'exprimer comme nul autre ne le fit jamais, dans sa plus haute conception, la sereine tranquillité de l'âme, l'inspiration profonde, le sentiment religieux.

Après une vie consacrée tout entière à l'art, il s'éteignit à Rome, en 1455, à l'âge de 68 ans; il avait mérité de recevoir de la reconnaissance de la postérité les noms de *Beato* et d'*Angelico*. On l'ensevelit dans le couvent dominicain de la Minerve, et sur la pierre tombale on grava son image avec l'inscription suivante, que l'on dit avoir été dictée par le pape Nicolas V lui-même:

HIC JACET. VEN. PICTOR
FR. JO. DE FLOR. ORD. P.
M
C C C C
L
V

Non mihi sit laudi, quod eram velut alter Apelles,
Sed quod lucra tuis omnia, Christe, dabam;
Altera nam terris opera extant, altera cœlo;
Urbs me Joannem Flos tulit Etruriæ.

« Ne me louez pas d'avoir été comme un second Apelle. Mon seul titre, ô Christ, est d'avoir donné aux tiens tout ce que je gagnai. Ainsi, la terre garde une partie de mes œuvres ; les autres sont au ciel. Jean fut mon nom. J'eus pour patrie la ville qui est la fleur de l'Étrurie. »

BIBLIOGRAPHIE.

CARTIER. — *Vie de Fra Angelico de Fiesole.* Paris, 1857.

FÖRSTER. — *Fra Giovanni Angelico.* Leben und Werke. Regensburg, 1859.

GOODWIN. — *Life of Fra Angelico.* London, 1861.

PHILLIMORE. — *Fra Angelico.* London, 1892.

BEISSEL. — *Fra Giovanni Angelico:* sein Leben und sein Werke. Fribourg, 1895.

TUMIATI. — *Frate Angelico.* Studio d'arte. Firenze, 1897.

VASARI. — *Le Opere,* con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi.

ROSINI. — *Storia della pittura italiana.*

RIO. — *De l'art chrétien.*

MARCHESE. — *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani.*

MARCHESE. — *Storia del Convento di San Marco.*

CROWE et CAVALCASELLE. — *History of painting in Italy.*

CAVALCASELLE et CROWE. — *Storia della pittura in Italia.*

MÜNTZ. — *Histoire de l'art pendant la Renaissance.* — *I. Les Primitifs.*

MÜNTZ. — *Les arts à la Cour des Papes.* Première partie.

PÉRATÉ. — *Les Papes et les arts.* Extrait de l'ouvrage *Le Vatican, Les Papes et la Civilisation.*

BURCKHARDT et BODE. — *Le Cicerone.*

LUZI. — *Il Duomo d'Orvieto.*

FUMI. — *Il Duomo d'Orvieto.*

WINGENROTH. — *Die Jugendwerke des Benozzo Gozzoli.*

CATALOGUE

DES ŒUVRES PRINCIPALES

DE FRA ANGELICO.

BERLIN. - Musée.

— La Vierge et l'Enfant avec saint Dominique et saint Pierre martyr.
— Saint François et saint Dominique.
— Glorification de saint François.
— Le Jugement universel.

CORTONE. - Église de Saint Dominique.

— La Vierge et l'Enfant entre saint Dominique et saint Pierre. Au-dessous de l'arc: les quatre Évangélistes. Lunette à fresque.
— La Vierge et l'Enfant avec des Anges et des Saints (10657).*

— Église du Jésus.

— L'Annonciation (10666).
— Scènes de la vie de saint Dominique (10670-71-72).
— Scènes de la vie de la Vierge (10667-68-69).

---

* Ces numéros sont d'après les catalogues de MM. Alinari Frères.

FLORENCE. - Galleria antica e moderna.

— La Descente de croix (1505).*

— Salle du Beato Angelico.

N. 227. La Vierge et l'Enfant. A gauche : saint Côme, saint Damien et saint Pierre. A droite : saint Jean Évangéliste, saint Laurent et saint François (1506).
» 234. L'Annonciation (1532).
L'Adoration des Rois (1533).
Le Massacre des Innocents (1534).
» 235. La Roue symbolique (1535).
La Circoncision (1536).
La Fuite en Égypte (1537).
» 236. La Nativité de Jésus (1538).
La Présentation au Temple (1539).
Jésus parmi les docteurs (1540).
» 237. La dernière Cène (1541).
Judas recevant son salaire (1542).
La Prière au jardin des Oliviers (1543).
Le Baiser de Judas (1544).
Jésus bafoué (1545).
Christ à la colonne (1546).
» 240. La Vierge et l'Enfant. Dans le montant du cadre : la sainte Trinité.
» 243. Scènes de la vie des saints Côme et Damien (1521 à 1526).
Ces six histoires sont divisées en deux parties.
» 246. Christ mort (1514).
» 249. La Piété.
» 250. La Crucifixion (1510).
» 251. Le Couronnement de la Vierge (1511).
» 252. La Résurrection de Lazare (1547).
Entrée de Jésus à Jérusalem (1548).
Le Lavement des pieds (1549).

* Ces numéros sont d'après les catalogues de MM. Alinari Frères.

FLORENCE. - Salle du Beato Angelico (*Suite*).

La Communion des Apôtres (1550).*
Arrestation de Notre Seigneur (1551).
Christ devant Pilate (1552).
N. 253. Jésus portant la croix (1553).
Jésus dépouillé de ses vêtements (1554).
Descente aux Enfers (1555).
Les Saintes Femmes au sépulcre (1556).
Le Jugement dernier (1557).
» 254. Jésus en croix (1558).
Descente de croix (1559).
L'Ascension (1560).
La Pentecôte (1561).
Le Couronnement de la Vierge (1562).
La Loi d'amour (1563).
» 257. Une scène de la vie des saints Côme et Damien (1527).
» 258. Ensevelissement des martyrs saints Côme et Damien et de leurs trois frères (1528).
» 265. La Vierge et l'Enfant avec six saints. A droite: saint François d'Assise, saint Antoine et saint Ludovic. A gauche: saint Pierre, et les saints Côme et Damien (1520).
» 266. Le Jugement dernier (1515).
» 281. La Vierge et l'Enfant avec des Anges. A droite: saint Dominique, saint François, saint Pierre. A gauche: saint Marc, saint Jean Évangéliste et saint Étienne. Sur le devant: Côme et Damien à genoux (1504).
» 283. *Gradino* avec la Piété et des Saints (1512).

— **Galerie des Offices.**

N. 1178. Le Mariage de la Vierge (640).
» 1162. Naissance de saint Jean Baptiste (642).

* Ces numéros sont d'après les catalogues de MM. Alinari Frères.

FLORENCE. - Galerie des Offices (*Suite*).

N. 1184. Mort de la Vierge (641).*
Couronnement de la Vierge (643).
» 17. La Vierge et l'Enfant Jésus, avec douze petits Anges qui les entourent jouant de différents instruments. Sur les deux volets: saint Jean Baptiste et saint Marc. Sur la partie extérieure: saint Marc et saint Pierre (647).
Le *Gradino* représente: la Prédication de saint Pierre, l'Adoration des Rois et le Martyre de saint Marc (663-664-665).

— **Couvent de Saint Marc. - Cloître.**

— La Crucifixion avec saint Dominique à ses pieds (4279).
— Saint Pierre martyr (4278).
— Saint Dominique tenant le livre de la règle et une discipline.
— La Piété (4286).
— Notre Seigneur en pélerin reçu par deux frères-prêcheurs (4287).
— Saint Thomas d'Aquin (4288).

— **Salle du chapitre.**

— Grande peinture murale représentant la Crucifixion avec la Vierge, les Fondateurs d'Ordres et les Protecteurs du couvent (4280).

— **Dans le corridor supérieur.**

— L'Annonciation (4289).
— La Crucifixion avec saint Dominique au pied de la croix (4290).

Premier corridor.

1e cellule. *Noli me tangere* (4291).
2e » Déposition de Jésus (4292).
3e » L'Annonciation (4293).
4e » La Contemplation du Crucifix (4294).

* Ces numéros sont d'après les catalogues de MM. Alinari Frères.

FLORENCE. - Dans le corridor supérieur (*Suite*).

5e cellule. Nativité de Notre Seigneur (4295).*
6e » La Transfiguration sur le mont Thabor (4296).
7e » Jésus Christ au Prétoire (4297).
8e » La Résurrection (4299).
9e » Le Couronnement de la Vierge (4300).
10e » Présentation au Temple (4302).
11e » La Vierge et son Fils avec saint Thomas d'Aquin et saint Augustin (4303).

Second corridor.

15e à 23e » Crucifixions.
24e » Le Baptême de Notre Seigneur (4304).
25e » La Crucifixion avec la Vierge, saint Dominique et la Madeleine (4305).

— **Dans le corridor.**

La Vierge sur un trône et l'Enfant Jésus au milieu de Saints. A droite: saint Mathieu, saint Thomas d'Aquin, saint Laurent et saint Pierre martyr. A gauche: saint Jean Évangéliste, les saints Côme et Damien et saint Dominique (4306).
26e cellule. La Résurrection (4271).
27e » Christ à la colonne (4272).
28e » Le Christ portant la croix (4310).
29e 30e » Crucifixions.

Troisième corridor.

31e » Descente aux Enfers (4311).
32e » Sermon sur la montagne (4312).
Dans deux cellules supprimées se trouvaient la Tentation dans le désert et l'Entrée à Jérusalem. Reste seulement la figure de Notre Seigneur dans le désert.

* Ces numéros sont d'après les catalogues de MM. Alinari Frères.

FLORENCE. - Dans le corridor (*Suite*).

33e cellule. Trahison de Judas (4313).*
La Vierge à l'Étoile. Reliquaire (4319).
Le Couronnement de la Vierge. Reliquaire (4321).
34e » Prière au jardin des Oliviers (4314).
L'Annonciation et l'Adoration des Mages. Reliquaire (4323).
35e » Institution de la sainte Eucharistie (4315).
36e » Crucifixion (4316).
37e » Christ en croix parmi les larrons (4317).
38e » Christ en croix avec la Vierge, les saints Côme, Jean Évangéliste et Pierre martyr (4275).
39e » L'Adoration des Mages (4318).
42e » Longin perce le côté de Notre Seigneur (4270).

FIESOLE. - Saint Dominique.

La Vierge et des Saints (4478).
Christ en croix. Fresque.

LONDRES. - Galerie Nationale.

L'Annonciation.
L'Adoration des Mages.
Gradino du tableau de saint Dominique de Fiesole.

MADRID. - Galerie de Prado.

L'Annonciation.

MONACO. - Pinacothèque.

989-991. Scènes de la vie des saints Côme et Damien.

ORVIETO. - Cathédrale. - Chapelle de la Vierge.

Christ juge et les Prophètes (5481-5482).

* Ces numéros sont d'après les catalogues de MM. Alinari Frères.

PARIS. – Louvre.

Le Couronnement de la Vierge.
Saint Côme et saint Damien.
Crucifixion.
Décollation de saint Jean Baptiste.
Groupe de six Saints.

PARME. – Galerie.

La Vierge avec l'Enfant et les saints Jean Baptiste, Paul, François et Dominique.

PÉROUSE. – Pinacothèque Vannucci.

1. La Vierge avec l'Enfant Jésus et des Anges (5667).*
2. Saint Dominique et saint Nicolas de Bari (5669).
3. Saint Jean Baptiste et sainte Catherine (5670).
4. La légende de saint Nicolas (5671).

5-6. La Vierge et l'Ange Gabriel. Annonciation (5673).

7. Saint Thomas d'Aquin
8. » Ludovic évêque
9. » Paul
10. Sainte Catherine de Sienne
11. Saint Jerôme
12. » Jean l'Évangéliste
13. » Laurent
14. » Pierre martyr
15. » Étienne
16. Sainte Marie Madeleine
17. Saint Benoît
18. » Pierre apôtre

(5674-75-76).

PÉTERSBOURG. – Galerie de l'Ermitage.

La Vierge et l'Enfant entre saint Thomas d'Aquin et saint Dominique. Fresque.

PISE. – Musée Civique.

Christ bénissant.

* Ces numéros sont d'après les catalogues de MM. Alinari Frères.

ROME. - Vatican. - Chapelle de Nicolas V.

Scènes de la vie de saint Étienne.

Saint Pierre confère le diaconat à saint Étienne (7488).*
Prédication de saint Étienne (7489).
Saint Étienne devant le grand Conseil (7489).
Saint Étienne conduit au martyre (7490).
Mort de saint Étienne (7490).

Scènes de la vie de saint Laurent.

Saint Laurent reçoit le diaconat (7491).
Le Pape remet les trésors de l'Église (7492).
Saint Laurent distribue ses aumônes (7493).
Condamnation de saint Laurent (7494).
Martyre du Saint (7495).

Les quatre Évangélistes (7498).
Les Docteurs de l'Église (7496-97).

— Galerie.

Scènes de la vie de saint Nicolas de Bari (7689-90).
La Vierge et l'Enfant avec des Anges (7691).

— Galerie Nationale.

Le Jugement dernier (7384).
L'Ascension (7383).
La Pentecôte (7382).

TURIN. - Pinacothèque Royale.

Deux Anges.

* Ces numéros sont d'après les catalogues de MM. Alinari Frères.

TABLE DES GRAVURES.

Portrait de Fra Angelico.
Anges du Jugement dernier ..... Page 3
Anges du même tableau 27
L'Annonciation (Galerie de Pérouse) 31
L'Annonciation (Cortone, Église du Jésus). *Hors texte.*
Le Songe du pape Honorius III (Cortone, Église du Jésus) 34
Rencontre de saint Dominique et de saint François » ..... »
L'Apparition de saint Pierre et de saint Paul » ..... »
La Résurrection du neveu du cardinal Ceccani » 35
La Discussion avec les hérétiques » ..... »
Le Repas de saint Dominique et de ses frères » ..... »
La Mort de saint Dominique » ..... »
L'Annonciation (Couvent de saint Marc). *Hors texte.*
Mariage de la Vierge (Cortone, Église du Jésus) 41
Mariage de la Vierge (Galerie des Offices) 42
La Visitation (Cortone) ..... »
Adoration des Mages (Cortone) 43
La Mort de la Vierge (Cortone) 44
L'Adoration des Rois (Galerie des Offices) ..... »
La Mort de la Vierge (Galerie des Offices) 45
La Vierge avec l'Enfant Jésus et des Anges (Galerie de Pérouse) . 47
Saint Jean Baptiste (Galerie de Pérouse) 48
Deux scènes de la vie de saint Nicolas de Bari : la Prédication d'un évêque et la Mort de saint Nicolas 49
Anges du Couronnement de la Vierge 53
La Madone à l'Étoile. Reliquaire. *Hors texte.*
Vue du Couvent de saint Dominique près de Fiesole 57

Le Couronnement de la Vierge. Reliquaire. *Hors texte.*
L'Annonciation et l'Adoration des Mages. Reliquaire. *Hors texte.*
Gradin de la Galerie Nationale de Londres, partie de gauche. Page 65
» » » » partie centrale..... 66
» » » » partie de droite..... »
Le Couronnement de la Vierge (Paris, Louvre). *Hors texte.*
Le Couronnement de la Vierge (Florence, Uffizi). *Hors texte.*
Le Jugement dernier (Florence, *Galleria antica e moderna*). *Hors texte.*
La Danse des Élus..... 79
L'Enfer (Camposanto de Pise)..... 81
Le Jugement dernier (Partie des panneaux de la Nunziata)..... 86
La Vierge des Linaiuoli (Galerie des Offices)..... 88
Les Anges musiciens du Tabernacle des Linaiuoli..... 89
Saint Marc Évangéliste (Tabernacle des Linaiuoli)..... 90
Saint Jean Baptiste (Tabernacle des Linaiuoli)..... »
Cloître du Couvent de saint Marc..... 95
Tableau de l'Église de saint Marc (*Galleria antica e moderna*). 98
La Crucifixion avec saint Dominique aux pieds de la croix (Couvent de saint Marc)..... 106
Saint Pierre martyr..... 107
La Piété..... »
Notre Seigneur en pélerin reçu par deux frères-prêcheurs..... 108
Le Calvaire. *Hors texte.*
L'Annonciation..... 115
Noli me tangere..... 116
La Nativité..... »
La Transfiguration sur le Thabor..... 117
L'Institution du saint Sacrement..... 118
Les Maries au Sépulcre..... 119
La Présentation au Temple..... »
Jésus priant au Mont des Oliviers..... 120
Le Crucifiement..... »
L'Adoration des Mages..... 122
La Vierge et Saints. *Hors texte.*
Saint Dominique (dans la fresque représentant Jésus Christ au Prétoire)..... 123
Saint Dominique (Décoration du cadre dans la fresque de la Crucifixion)..... 125
La Descente de Croix (*Galleria antica e moderna*). *Hors texte.*
Vue de Florence..... 129

Saint Michel Archange ..... Page 131
Le Christ mort (*Galleria antica e moderna*) 135
La Fuite en Égypte (Partie des panneaux de la Nunziata) 140
Le Couronnement de la Vierge 142
Judas recevant son salaire ..... »
La Résurrection de Lazare 143
Le Massacre des innocents ..... »
La Roue symbolique 144
Christ mort ..... »
Tableau du Couvent d'Annalena (*Galleria antica e moderna*) ... 147
Tableau des frères de l'Observance, près de Mugello (*Galleria antica e moderna*) 149
La dernière Cène (Partie des panneaux de la Nunziata) 153
Saint Laurent donne aux pauvres l'argent de l'Église. *Hors texte.*
Christ juge (Orvieto) 157
Les Prophètes (Orvieto) 162
Prédication de saint Étienne etc. 169
Saint Laurent est nommé diacre par Sixte II. *Hors texte.*
Le Pape remet à saint Laurent les trésors de l'Église 171
Saint Laurent condamné au martyre. *Hors texte.*
Saint Bonaventure 173

TABLE DES MATIÈRES.

Beato Angelico ..... Page 1
I. — Fra Angelico à Cortone [1409-1418] 29
II. — Fra Angelico à Fiesole [1418-1436] 55
III. — Fra Angelico à Florence [1436-1445] 91
Au Couvent de Saint Marc 93
A la *Galleria antica e moderna* 127
IV. — Fra Angelico à Rome [1445-1455] 155
Bibliographie 183
Catalogue des œuvres principales de Fra Angelico 185
Table des Gravures 195

950A
14

THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.

JUN 16 1999

FA3890.1.9
Beato Angelico,
Fine Arts Library
3 2044 034 669 21

FA 3890.1.9

Supino, Igino Benvenuto

Beato Angelico

DATE	ISSUED TO
	Michael Swingin